FILM

IRINA PIECZERNIKOWA (ZSRR)

Fot. R. Sumik

• NR 9 (1212) • ROK XXVII • 27 LUTEGO 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● 9 lutego podpisano w Moskwie umowę o współpracy między kinematografiami Polski i Związku Radzieckiego na rok 1972. Umowa przewiduje współprodukcje, świadczenie usług przy realizacji filmów, wzajemny udział w festiwalach i przeglądach oraz wymianę pracowników twórczych i technicznych. M. in. z okazji XXVII rocznicy podpisania układu o przyjaźni, wzajemnej pomocy i współpracy między Polską a ZSRR odbędą się premiery i przeglądy filmów. W Polsce zorganizowany zostanie przegląd radzieckich filmów dokumentalnych w związku z 50-leciem utworzenia Kraju Rad; a także — jak co roku — Tydzień Filmów Radzieckich w czasie obchodów 55-lecia Rewolucji Październikowej. Kinematografia radziecka weźmie udział w festiwalu filmów krótkometrażowych w Krakowie, zaś Polska — w festiwalach w Tbilisi i Taszkiencie.

Umowa przewiduje, że w roku bieżącym powstaną we współprodukcji dwa filmy fabularne. Ponadto zrealizowane zostaną zapowiedziane już uprzednio filmy krótkometrażowe: „Mickiewicz i Puszkin" oraz „Leningrad i Gdańsk".

Umowę podpisali: wiceminister Kultury i Sztuki Czesław Wiśniewski oraz przewodniczący Komitetu do Spraw Kinematografii przy Radzie Ministrów ZSRR Aleksiej Romanow.

● W marcu wchodzą na nasze ekrany dwa nowe filmy polskie: 7 marca „Uciec jak najbliżej", a 21 marca — „Brylanty pani Zuzy".

● We wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych dobiegają końca prace przy budowie nowej hali zdjęciowej; obiekt ma zostać oddany do użytku jeszcze w marcu. W połowie roku zostanie ponadto ukończona budowa budynku z pomieszczeniami do nagrań dźwiękowych.

● Z okazji XXIV rocznicy utworzenia Koreańskiej Armii Ludowej odbył się w Warszawie pokaz koreańskiego filmu fabularnego „Płonące gwiazdy". Organizatorem pokazu była ambasada Koreańskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej w Warszawie.

● W Liceum Ogólnokształcącym im. Stefana Batorego w Warszawie zrealizowano dwugodzinny film, będący kroniką szkoły. Film ukazuje przeszłość i teraźniejszość zakładu; realizatorem filmowej kroniki jest jeden z wykładowców szkoły, Edward Ziółkowski.

przyjazdy.wyjazdy

● *14 lutego wyjechali do Budapesztu reżyserzy młodego pokolenia: Antoni Krauze, Krzysztof Kieślowski i Tomasz Zygadło. Mają oni rozpocząć pertraktacje z węgierskimi reżyserami — przedstawicielami studia im. Beli Balasza na temat realizacji eksperymentalnego filmu produkcji polsko-węgierskiej. Koncepcja tego filmu narodziła się w roku ubiegłym, w czasie pobytu filmowców węgierskich w Polsce. Projektowi temu patronuje ze strony polskiej Stowarzyszenie Filmowców Polskich.*

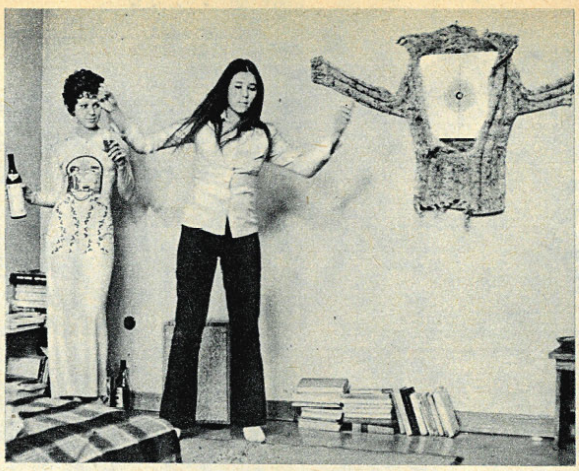
projekty i realizacje

● Uzupełniono obsadę aktorską filmu „Potop" Jerzego Hoffmana. W roli Oleńki wystąpi Małgorzata Braunek. Zagłobę zagra Kazimierz Wichniarz. Kulwiecównę — Wiesława Mazurkiewicz. W roli członków drużyny kmicicowej wystąpią: Włodzimierz Bednarski, Bogusz Bilewski, Andrzej Kozak, Stanisław Łopalewski, Stanisław Michalski i Paweł Rouba.

● Skierowano do realizacji „Noce i dnie", adaptację powieści Marii Dąbrowskiej. Scenarzystą i reżyserem filmu jest Jerzy Antczak (zespół KADR). Operatorem będzie Zygmunt Samosiuk, kierownikiem produkcji — Zwonimir Ferić.

● Andrzej Wajda ukończył już zdjęcia do filmu „Wesele" i niebawem przystępuje do montażu i udźwiękowienia.

● Po kolaudacji jest film „Szklana kula" Stanisława Różewicza (zespół TOR).



„Szklana kula" reż. Stanisława Różewicza

KRÓTKI METRAŻ

● Z okazji zbliżających się wyborów do Sejmu WYTWÓRNIA FILMÓW DOKUMENTALNYCH realizuje cztery filmy. Jerzy Ziarnik pracuje nad plakatem „Przyszłość zaczyna się dziś" — o nowej polityce ekonomicznej kraju; Roman Wionczek ukaże perspektywy rozwoju naszej urbanistyki; Andrzej Trzos-Rastawiecki przedstawi film o motoryzacji (m. in. o przygotowywanej produkcji nowego typu małolitrażowego „Fiata"); a Lucjan Jankowski zajmie się planami rozbudowy stolicy.

Film **„Jeden + jeden"** Józefa Gębskiego i Antoniego Halora będzie konfrontacją postaw dwu pokoleń: ludzi, którzy mieli 25 lat w roku 1945 i tych, którzy osiągnęli ten wiek obecnie.

W Raciążu, w powiecie sierpeckim trwają zdjęcia do filmu **„Ojcowie miasta"** reż. Danuty Halladin; będzie to dokument o pracy radnych w małym miasteczku.

Tomasz Zygadło rozpocznie wkrótce realizację filmu **„Grissini czyli Babbitt polski"**. Reżyser przedstawi tu swe sarkastyczne refleksje na temat pewnych obyczajów, jakie niesie społeczeństwu zuniformizowana konsumpcja.

film polski na świecie

● **Na przełomie stycznia i lutego odbyły się w Poznaniu Targi Filmowe: Przedsiębiorstwo Eksportu i Importu „Film Polski" zaprezentowało najnowsze filmy krajowe komisjom zakupów z ZSRR i krajów demokracji ludowej. Największe powodzenie miała „Perła w koronie": film został zakupiony przez wszystkie siedem krajów biorących udział w targach (ZSRR, Bułgarię, CSRS, Jugosławię, NRD, Rumunię i Węgry). Na dalszych miejscach uplasowały się filmy: „Zabijcie czarną owcę" (zakupiony przez 6 krajów), „Agent nr 1" (5), „Brylanty pani Zuzy" (3) i „Zaraza" (2).**

W numerze 5 FILMU zamieściliśmy informację sugerującą, że „Wakacje z duchami" to serjyny film animowany. W rzeczywistości „Wakacje z duchami" są fabularnym siedmioodcinkowym filmem aktorskim, zrealizowanym przez Stanisława Jędrykę według scenariusza Adama Bahdaja. Za niefortunne sformułowanie przepraszamy.

tematy dnia

PO „SEZONIE"

Na nasze ekrany wszedł właśnie film dokumentalny „Sezon", jedna z najciekawszych pozycji zrealizowanych ostatnio w WFD w Warszawie. Autorką „Sezonu" jest **Ewa Kruk: ukończyła szkołę filmową w roku 1968, zrealizowała potem dwa dokumenty — „Z tamtej strony" i „Osadnicy". W „Sezonie" przedstawia przygnębiający obraz modnego uzdrowiska nadmorskiego w okresie urlopów letnich.**

— Kiedy powstał „Sezon"?

— W maju ubiegłego roku przebywałam w Międzyzdrojach. Sezon dopiero się rozpoczynał, wczasowiczów było niewielu. Zjechali się natomiast kelnerzy z całego kraju: dokonywał się właśnie podział „stref eksploatacji" w poszczególnych lokalach. Pojawiali się także pierwsi aferzyści i handlarze. Szczególna aparycja tych ludzi, ich sposób bycia, nastrój czyhania na wielkie zarobki — wszystko to budziło najgorsze obawy. Wróciłam więc do Warszawy i zaproponowałam ten temat telewizji. Po dłuższym terminie odpowiedziano odmownie. Toteż ostatecznie zwróciłam się do mej macierzystej Wytwórni Filmów Dokumentalnych, gdzie uzyskałam natychmiastową akceptację projektu. Niestety, strata czasu była już nie do odrobienia. Gdy przyjechałam z ekipą do Międzyzdrojów, sezon właściwie się kończył. W dodatku po głośnym zabójstwie lokalne władze rozpoczęły właśnie energiczną akcję porządkową.

— Podjęła pani problem niezwykle aktualny...

— Staram się robić filmy nie o problemach, lecz o ludziach. „Sezon" byłby zapewne czymś innym, gdyby poświęcony był wyłącznie sytuacji w miejscowościach nadmorskich. Mnie jednak zainteresowały przede wszystkim młode kelnerki-amatorki, przyjeżdżające do pracy w okresie szczytów urlopowych. Ich sytuacja jest bowiem szczególna: młode, niedoświadczone, po przybyciu na Wybrzeże wpadają od razu w świat drobnych kantów. Dostosowują się więc do sytuacji, ponieważ nie mogą inaczej. Ale w jakimś momencie ta lojalność zawodowa zaczyna im ciążyć. Stąd wahania, rozterki, wątpliwości. Właśnie taki typ bohatera interesuje mnie najbardziej.

— Pani bohaterki otwarcie mówią o swej nieuczciwości. W jaki sposób udało się pani skłonić je do takiej szczerości?

— Ich opowieści były czymś pośrednim między spowiedzią — a próbą usprawiedliwienia swego postępowania. Zwierzając się, szukają jednocześnie rady i pomocy.

Owa szczerość jest też — jak sądzę — wynikiem metody realizatorskiej, którą posługuję się od debiutu. W moich filmach staram się ukazywać ludzi w sytuacjach nietypowych, szczególnych; ludzi, którzy bądź znaleźli się z dala od rodzinnych stron, albo przeżywają jakieś niezwykłe radości czy kłopoty. Innymi słowy — ludzi wytrąconych z rytmu codzienności. Bo właśnie w takich sytuacjach stajemy się przystępniejsi, bardziej skłonni do zwierzeń.

Przyznam się, że metodą tą chciałabym także posłużyć się przy realizacji mojego nowego filmu. Będzie to dokument o budowie elektrowni wodnej Żar-Porąbka pod Żywcem. Budowniczowie elektrowni pochodzą z różnych rejonów Polski; skazali się dobrowolnie na wieloletnie mieszkanie w ciężkich warunkach, z dala od rodzin. Spośród nich wszystkich najbardziej interesuje mnie grupa młodych inżynierów, kierujących budową; a to z racji ogromnej odpowiedzialności, która na nich ciąży. Od ich pomysłowości, ich sztuki współżycia z ludźmi zależy, czy robotnicy zechcą pracować na tym odludziu.

— Dyskutuje się ostatnio o przemianach stylistycznych i formalnych współczesnego dokumentu. Co pani o tym sądzi?

— Jeżeli współczesny film dokumentalny uległ rzeczywiście przemianom — to chyba polegają one na tym, że wszystkie chwyty artystyczne są dziś dozwolone. Nie wydaje mi się, abym w trakcie realizacji świadomie dążyła do zachowania jednolitości stylistyczno-formalnej. Staram się raczej dobrze poznać i zrozumieć temat, odtworzyć specyficzny klimat portretowanej scenerii czy środowiska. Gdy to się uda — wtedy sam narzuca się sposób opowiadania, styl, formę.

Rozmawiał: ski

„Sezon" reż. Ewy Kruk

SPRAWA INŻYNIERA MATTEI

„Oto jeszcze jeden film, który poruszy widzów, wywoła żywe dyskusje, zderzy sprzeczne opinie, a przede wszystkim postawi na nowo niepokojące pytania, które wymagają jednoznacznych odpowiedzi" — pisze recenzent dziennika „L'Unità" o nowym filmie Francesco Rosiego. Twórca „Rąk nad miastem" (1963) pozostał wierny metodzie zwiadu socjologicznego, rekonstruowania faktów, badania ich kulis politycznych, formułowania oskarżycielskich wniosków. Pasja czy nawet zapalczywość Rosiego sprawiły, że jego utwory nazwano „filmowymi prowokacjami", adresowanymi do władz, wymiaru sprawiedliwości, stronnictw politycznych i sumienia współczesnych. Taki był nakręcony przed dziesięciu laty „Salvatore Giuliano" — historia słynnego bandyty sycylijskiego, odsłaniająca społeczno-polityczne sprężyny jego zbrodni. Także niespełna przed dziesięciu laty zdarzył się wypadek, który poruszył całe Włochy i który Rosi postanowił obecnie odtworzyć, wszechstronnie oświetlić i skomentować.

27 października 1962 samolot państwowego przedsiębiorstwa naftowego ENI rozbił się na minutę przed przewidzianym lądowaniem w Mediolanie. Śmierć ponieśli: prezes ENI, Enrico Mattei, lecący wraz z nim dziennikarz amerykański i pilot. Mattei wracał z Sycylii, gdzie badał stan tamtejszego przemysłu naftowego, uzależnionego coraz bardziej od międzynarodowych spółek.

Kim był Mattei, jakie szczeble kariery zaprowadziły go na jedno z kluczowych stanowisk we włoskiej gospodarce narodowej? Rosi próbuje swym filmem dać odpowiedź na to i wiele innych pytań.

Członek ruchu oporu związany z chrześcijańską demokracją znajduje w pozostałych po rządach faszystowskich archiwach ministerstwa robót publicznych dane, z których wynika, że Włochy są wcale zasobne w złoża surowcowe. Wiadomości te, wyolbrzymione przez prasę, wywołują w sferach gospodarczych istną „gorączkę nafty", która w połączeniu z rozwojem motoryzacji sprzyja spekulacjom giełdowym i nadmiernemu rozkręcaniu koniunktury. W rzeczywistości okazuje się, że w dolinie Padu są wprawdzie pokłady „płynnego złota", ale bardzo niewielkie, natomiast na uwagę zasługują zasoby nie docenianego dotychczas metanu, który mógłby zaopatrywać cały przemysł północnych Włoch. Mattei stawia na wykorzystanie gazu; eksploatacja metanu staje się fundamentem rozwoju ENI i kariery Mattei.

Plany energicznego działacza są jednak bardziej ambitne, sięgają dalej, a zagraniczna konkurencja poczyna nań patrzeć jak na awanturnika. W swoich zapędach wykorzystania wszelkich możliwych źródeł surowcowych Mattei poczyna ingerować w działalność tzw. siedmiu sióstr — największych monopoli naftowych, za którymi stoją przedsiębiorcy amerykańscy. Pojawia się w strefie ich wpływów na Bliskim i Środkowym Wschodzie, chce złamać dotychczasowy status polegający na dzieleniu po połowie zysków pomiędzy krajem produkującym ropę a eksploatującymi jego zasoby towarzystwami zagranicznymi. Mattei podwyższa stawkę dla producenta na 75%. Dla „siedmiu sióstr" jest to równoznaczne z wypowiedzeniem wojny. Mattei nie zwraca jednak uwagi na jawne i tajne porozumienia wielkich monopoli: zawiera umowy ze Związkiem Radzieckim, sonduje sytuację w Chinach. Chce uporządkować gospodarkę surowcową na Sycylii — terenie podminowanym przez włosko-amerykańską mafię.

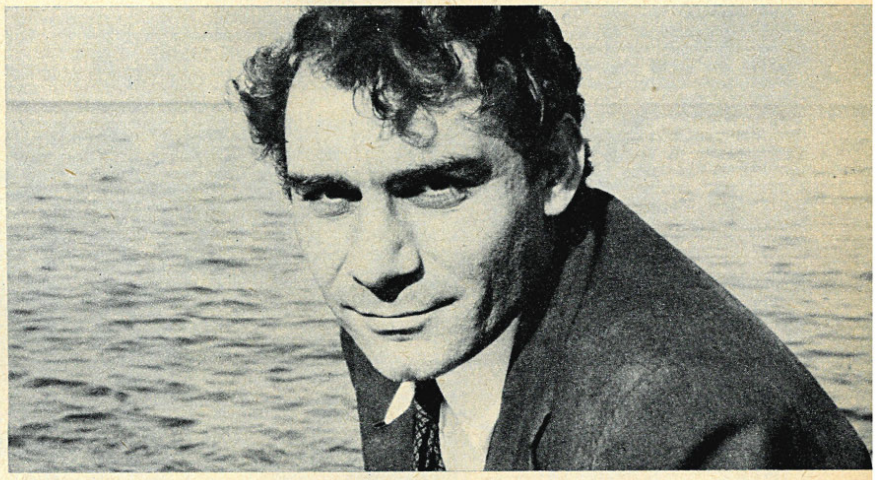
Liczba instytucji i osób, którym zależy na usunięciu prezesa ENI, rośnie; sięga od CIA poprzez OAS (reakcjoniści oskarżają go o dostarczanie broni dla algierskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego) do mafii Cosa Nostra.

Sprawa Mattei łączy się bezpośrednio ze „sprawą de Mauro" — dziennikarza z Palermo, który zniknął 16 września 1970, prowadząc na własną rękę dokumentację związaną z katastrofą samolotu Mattei. Łańcuch nie kończących się poszlak i podejrzeń sięga więc do naszych dni, wiąże się ze znanymi osobami i instytucjami.

Rekonstruując biografię swego bohatera, Rosi posługuje się wszystkimi dostępnymi dzisiejszym środkom przekazu metodami, nie wyłączając tak już zdeprecjonowanych przez telewizję ankiet. Fragmentaryczna, nerwowa, pełna reżyserskiej dezynwoltury kompozycja opiera się także na scenach aktorskich, korzystając obficie z praw filmu fabularnego, choć — jak zauważają krytycy — w dość tradycyjnym wydaniu. W tych częściach filmu króluje na ekranie znakomity aktor Gian Maria Volonté jako odtwórca głównej roli.

Przy wszystkich walorach poznawczych i demaskatorskich filmu, wątpliwości krytyków wzbudziło jednak potraktowanie postaci samego Mattei, który na ekranie urasta do wymiarów nowoczesnego Juliusza Cezara. Tymczasem wiadomo, że także jego działalność mogła być jedynie wypadkową ścierających się po wojnie we Włoszech sił politycznych. Rosi, zapatrzony w swego bohatera, zbytnio oczyścił mu pole działania, podczas gdy w rzeczywistości nie tylko śmierć, ale i dzieło bohatera było wynikiem dążeń polityczno-ekonomicznych w skali znacznie szerszej niż biurko prezesa ENI.

Z. P.



Ofiara siedmiu sióstr
Gian Maria Volonté

„Il caso Mattei", film produkcji włoskiej, reż. Francesco Rosi

---

POLSKIE PREMIERY 1972

głosy i *głosy*

Wstępne kontrowersje na temat debiutu Andrzeja Żuławskiego („Trzecia część nocy") odnotowaliśmy już na tym miejscu. Dyskusja, która potem rozwinęła się wokół filmu, jeszcze bardziej uwydatniła różnice w ocenie dzieła i twórcy.

Anna Tatarkiewicz (TYGODNIK KULTURALNY nr 3/72) uważa przyznanie młodemu reżyserowi nagrody im. Andrzeja Munka, za najlepszy debiut filmowy 1971 roku, jedynie za dowód opanowania rzemiosła, albowiem „jeśli miałaby ona sygnalizować objawienie się nowego talentu (...) — nie ma zgody, panowie jurorzy". Według autorki film Żuławskiego jest „utworem doskonale wtórnym", a stosowane przez reżysera chwyty formalne „składają się jedynie na irytującą manierę".

Alicja Helman (FAKTY I MYŚLI nr 3/72) wspomnianą nagrodę i wysłanie filmu jako reprezentanta naszej kinematografii na festiwal w Wenecji uznaje za „fakty świadczące o randze filmu". Krytykuje jednak „Trzecią część nocy" za kiczowatość i grafomanię w warstwie scenariuszowo-dialogowej, za histeryczną tonację, fałszywy patos i jaskrawy sentymentalizm. Niemniej jednak film — zdaniem autorki — jest „dziełem wielkiego talentu, objawieniem indywidualności artystycznej".

„Z żywiołowym i namiętnym sprzeciwem" przyjął film JJS (TYGODNIK POWSZECHNY nr 5/72). Mimo to krytyk skłonny jest podzielić punkt widzenia tych, którzy „Trzecią część nocy" uznali „za wydarzenie ciekawe, a nawet ważne dla naszej kinematografii". „Każda manifestacja autentycznego talentu — pisze JJS — jest wydarzeniem godnym uwagi. Andrzej Żuławski niewątpliwie ma talent. Jego debiut świadczy o dużej energii twórczej, o nieprzeciętnej realizatorskiej sprawności, o malarskiej wrażliwości (...) Świadczy też o ambicji szukania własnych dróg. Sądzę, że przy takich aktywach można pokładać w nim nadzieje, tym bardziej że pretensjonalność bywa grzechem młodości, tak samo, jak i nadmierna pewność siebie. Myślę, że trzeba trochę pokory, aby zdać sobie sprawę z nietaktu robienia apokaliptycznego cyrku z czegoś, co ludzie przeżywali, jako rzeczywistą Apokalipsę. Tej pokory szczerze zdolnemu debiutantowi życzę".

★

Kolejna styczniowa premiera, „Perła w koronie" Kazimierza Kutza, wywołała dawno nie spotykany ogólny aplauz. „Zostało uzgodnione — stwierdził Zygumunt Kałużyński (POLITYKA nr 7/72) — że jest to arcydzieło naszego kina". „Film — wydarzenie", „Szlachetność klejnotu", „Liryka i dynamika", „»Perła« jasna i czysta" — te i podobne tytuły recenzji prasowych świadczą, z jaką satysfakcją krytyka przyjęła drugi film o Śląsku, twórcy „Soli ziemi czarnej".

Za główny walor filmu uznano ukazanie sensu pracy ludzkiej i walki o prawo do pracy „bez patetycznych oracji, bez publicystycznej dydaktyki, bez dokumentalnej dosłowności" (Jerzy Eljasiak — SZTANDAR MŁODYCH). Dla tych treści ideowych znalazł reżyser — przy pomocy operatora Stanisława Lotha i doskonałych aktorów z Franciszkiem Pieczką na czele — adekwatną formę „jasnej i czystej ballady" (Zygmunt Lichniak — SŁOWO POWSZECHNE). Powtarzają się też pochwały dla postawy nacechowanej znajomością, szacunkiem i serdecznością wobec opisanego środowiska.

„Trudno o ostatnim filmie Kazimierza Kutza pisać chłodno i z dystansem — pisze w zakończeniu recenzji pt. „Poezja ziemi czarnej" Wojciech Wierzewski (TYGODNIK KULTURALNY nr 6/72). — Nie tylko dlatego, że dzieło to raduje oczy, rozum i serce. Także dlatego, że przywraca ono wiarę w nasze szanse, jako kinematografii, po długim okresie, kiedy można było już zwątpić w talenty i autentyczność spojrzenia polskich twórców. »Perła w koronie«, prawdziwa perła naszej kinematografii, jest cudownym objawieniem (...) Nie muszę dodawać, że rzeczą niezwykle dla krytyka interesującą będzie teraz recepcja »Perły w koronie«. Czy ta piękna i mądra sztuka zdobędzie sobie więcej widzów i sympatyków, niż »Sól ziemi czarnej«? Byłoby to nader smutne, gdyby ten niezwykły i wielki film nie znalazł audytorium proporcjonalnego do swych powabów i walorów".

KAPPA

TWARDE ŻYCIE MELODRAMATU

Cokolwiek powiemy, i czy nam się to podoba, czy nie, melodramat ma twarde życie. Umiera powieść i rodzi się antypowieść, przekształca się teatr, film wchodzi w fazy, jakich nie podejrzewano by nie tylko przed trzydziestu, ale przed piętnastu laty — a melodramat trwa i prosperuje w wariantach nie naruszających nic z jego nieśmiertelnej istoty, choć odpowiednio uwspółcześnionych. Dowodem „Love Story", której nakłady pobiły w Ameryce nakłady Biblii, a której wersja filmowa znalazła się na pierwszym miejscu amerykańskiej listy bestsellerów (wspaniałą kasę miała też w krajach Europy). Uwspółcześnienie oznacza jedynie zmianę czasu, okoliczności, stroju, profesji, scenerii; ale zasada pozostaje ta sama i ten górą, kto zrozumie, że musi pozostać ta sama. Dlatego autor „Love Story", poradziwszy się wpierw komputerów, które odpowiedziały mu — przez negację — co nie ma szans masowego powodzenia, a mianowicie: kontestacja, narkomania, wybuzastępuje wyścigowe auto. Panie z półświatka, ledwo umiejące czytać i pisać, wyrugowane zostałe przez obkute w modnych tematach dziewczyny i wystarczy, żeby jedna z nich była córką ubogiego włoskiego emigranta, trudniącego się wypiekiem ciast: zaraz znajdzie się syn milionera (odpowiednik dawnego młodzieńca z towarzystwa z arystokratycznym tytułem lub bez), który odrzucając miliony ojca i małżeństwo z równą sobie, zwiąże z piekarzówną swoje losy i zacznie sprzedawać choinki oraz mieszkać w czteropokojowym mieszkaniu — oczywiste dowody deklasacji i miłości zdolnej pokonać wszystkie przeszkody.

Głównym odbiorcą „Love Story" miała być młodzież; ale zdaje się, że ona właśnie zawiodła, przynajmniej w znacznym stopniu — także u nas, bo podczas pokazów w kinie „Skarpa" (Tydzień Filmów Amerykańskich) młodzież zachowała uczuciową powściągliwość. Płakali ludzie starsi: widocznie smak

mans jego życia jest rozpustnikiem i morfinistą, ma lekki kompleks Edypa objawiający się w miłości do matki-cesarzowej oraz w nienawiści do ojca-cesarza, jest przyjacielem c.k. kontestatorów, bierze udział w manifestacjach studenckich, a nawet w wielkim spisku, który ma oderwać Węgry od monarchii, słowem, na tle parad wojskowych, cygańskich orkiestr i wiedeńskich walców jest wystylizowany (przynajmniej po części) na modłę współczesną.

Co więcej, jeśli powodem strzałów w pałacyku Mayerling jest przede wszystkim miłość wzbroniona i niemożliwa, to przecież nie tylko: dano nam do zrozumienia, że w grę wchodzą także motywy polityczne i psychopatyczne, Rudolf bowiem nie całkiem jest normalny; zaznaczono to z dyskrecją, żeby nie zniechęcać tych, których niemoralność Kronprinza mogłaby razić, ale dostatecznie jasno, żeby zachęcić tych, których ona zachwyci. Tym sposobem melodramat ma utwierdzić swoje

Wzbroniona miłość
Catherine Deneuve i Omar Sharif

jały erotyzm, polityka, wydedukował sobie trafnie, że szanse takie ma miłość czysta, niewinna i do grobu, miłość tragiczna (bo inaczej nie byłoby nad czym płakać), miłość złączona z konfliktem (bo inaczej nie byłoby akcji i napięć). A zatem to wszystko, na czym wspiera się melodramat, którego wzorem klasycznym i nieprześcignionym jest „Dama Kameliowa"

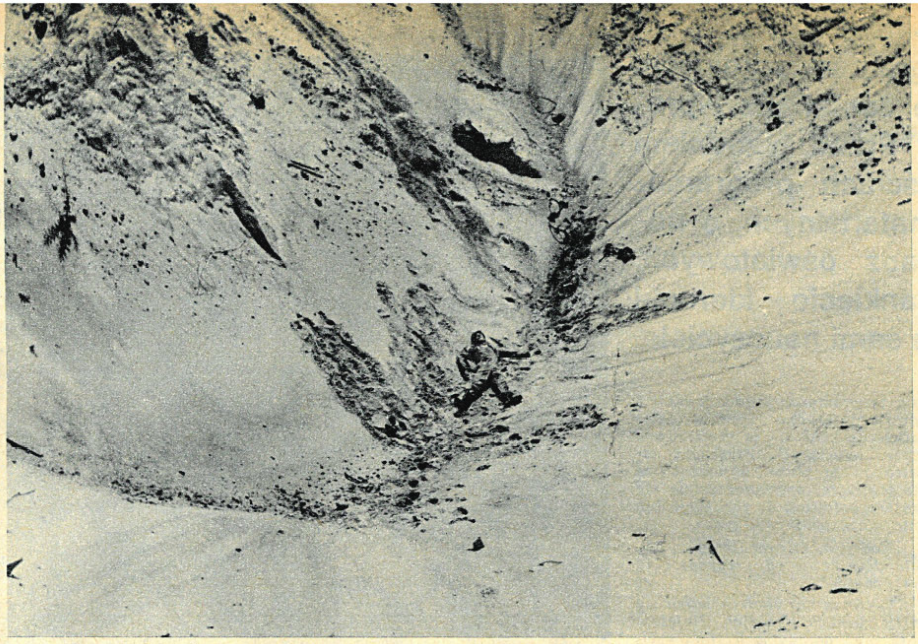
Ale szlachetna miłośnica lekkich obyczajów, która z woli Aleksandra Dumasa-syna poświęca się dla dobra kochanka, a potem umiera na suchoty w jego ramionach (i robi to wspaniale, jeśli jest Gretą Garbo) to stosunkowo marny interes dzisiaj, gdy nie ma dam z półświatka, kochanych na zabój przez młodzieńców z towarzystwa, kamelii, suchot, lóż w operze, wyścielanych atłasem karet, a także mody na Paryż i doświadczone miłośnice. Moda jest na Amerykę, na młodzież, na środowiska uniwersyteckie; w rezultacie szyk to jest Harvard, rozrywka to jest sport, choroba to jest białaczka, a karetę

JOANNA GUZE

melodramatu przychodzi z wiekiem. Smak ten jest filmowcom doskonale znany, a że nie zawsze mogą korzystać z tak wspaniałej gratki jak wspomniany produkt Ericha Segala, sięgają do tematów już co prawda nie nowych, ale zawsze pewnych. I tak mamy na ekranach „Mayerling".

Jest to żyła złota solidna i wciąż niewyczerpana. Dzieje miłosne Kronprinza Rudolfa i baronówny Marii Vecsera, zakończone zastrzeleniem baronówny przez arcyksięcia i samobójczym strzałem we własną arcyksiążęcą skroń, niejeden raz były tematem filmowym. Ostatni wielki sukces sprowokował w roku 1936 Anatol Litvak oraz najmodniejsi wówczas amanci nastrojowi: Danielle Darrieux i Charles Boyer. Niedawno (1968) do dzieła zabrał się Terence Young, realizując film francusko-angielskiej produkcji i z takąż obsadą wysokiej klasy, jeśli idzie o cenione na rynku nazwiska. Wymogi czasu nie zostały w tej najnowszej wersji „Mayerlingu" zlekceważone, bo Rudolf, który zazwyczaj był przedstawiany jako idealny półgłówek (Omar Sharif robi zresztą wszystko, żeby ten model zachować), tym razem został skomplikowany psychologicznie i obdarzony światopoglądem. I tak arcyksiążę w epoce poprzedzającej rodziałanie tradycyjne, a jednocześnie zdobyć publiczność ukształtowaną według nowych sztamp, które żądają od bohatera przynajmniej odrobiny kompleksów, anomalii i odruchów wolnościowych (co było regułą przed rewolucją dokonaną przez Segala, którego wiekopomne novum polega właśnie na powrocie do niegdysiejszej normalności i prostoty). Film zresztą jako całość spełnia warunek w dziedzinie melodramatu obowiązujący zarówno tradycjonalistów jak i nowatorów, to znaczy odznacza się sprawnością roboty: nieudolność techniczna, choćby sfery były najwyższe, a uczucia najgorętsze, nie ma dziś żadnych szans. Wielką tu pomocą są aktorzy: James Mason jako Franciszek Józef, a zwłaszcza Catherine Deneuve jako Maria Vecsera. Ta aktorka ostra, niesentymentalna, twarda, z gruntu nowoczesna, aktorka buñuelowska, żeby powiedzieć wszystko, objawia niespodziewane możliwości swego talentu: pastelowo-delikatna w wyglądzie i w grze, czuła, niewinna, czarująca, robi wszystko, co może, aby osłodzić trudny żywot arcyksięcia na ekranie i nasz — na widowni.

„Mayerling" (Francja — Wielka Brytania), reż. Terence Young



Trudna młodość

Samotność dwudziestolatka

Nieprzeciętnie inteligentny i wrażliwy. Pozbawiony jakichkolwiek zainteresowań i uczuć. Koleżeński i solidarny. Egoista i tchórz. Nie bojący się niczego i nikogo awanturnik. Cyniczny i krnąbrny. Zdyscyplinowany i godny zaufania. Epitety padają jeden za drugim; każdy z nich jest w pewnym stopniu uzasadniony, chociaż żaden nie jest w pełni prawdziwy. Ta różnorodność opinii o jednym człowieku jest zresztą najciekawszym motywem „Zabijcie czarną owcę" — filmu Ryszarda Kłysia (scenarzysta) i Jerzego Passendorfera (reżyser).

Skoro jednak zderza się ze sobą przeciwstawne sądy, należałoby także wyjaśnić, skąd bierze się owa rozbieżność. Można szukać odpowiedzi socjologicznych lub psychologicznych. Tylko one potrafiłyby unaocznić dramat dwudziestolatka, który żyje wprawdzie w świecie pozbawionym uczuć, ale sam jest często zgorzkniały i niesprawiedliwy.

Tych odpowiedzi od filmu nie można oczekiwać. Chociaż tematem jest samotność, odtrącenie, brak akceptacji — nie ma w nim siły dramatycznej. Jest tylko antologia stereotypowych ilustracji i postaci: robotniczy hotel, gdzie pije się wódkę i gra w karty, nieczuła matka, anielski ojczym-artysta, który chciał jak najlepiej, ale nie mógł znieść histerii i mieszczańskiego wyrachowania swej żony, makarenkowski wychowawca — Major, niezbyt rozgarnięci milicjanci — ścigający z równym zapałem notorycznego chuligana i wrażliwego, inteligentnego, choć „trudnego" chłopca. Akcja — mimo retrospekcji, zerwania z tradycyjną chronologiczną ciągłością i mimo poetyckich pejzażowych przerywników — biegnie utartą ścieżką; to, co miało być ostre, jaskrawe, jest mdłe i blade; to, co miało być zaskoczeniem, okazuje się zużytym chwytem.

Czyż jednak rozwadnianie farb, stylizacja zamiast szorstkiej reportażowej obserwacji, łagodność i opływowość — rzeczywiście muszą charakteryzować filmy o smutnym dzieciństwie i trudnej młodości? Kino temu zaprzecza, dostarczając licznych przykładów. Wymieńmy tylko kilka: „Czterysta batów" Truffauta, „I znów skaczę przez kałuże" Kachyñi, „Trzy dni Wiktora Czernyszewa" Osepjana. Znamy je my — widzowie, zna je i reżyser. Odwołuje się zresztą do nich, ale zbierając tylko to, co najbardziej banalne. Dlatego „Zabijcie czarną owcę" nie jest w stanie wydobyć prawdziwego dramatu, tkwiącego przecież tuż pod powierzchnią, dać mu siłę poezji czy reportażowej prawdy.

m.

„Zabijcie czarną owcę", (Polska), reż. Jerzy Passendorfer

LOWELASOM KU PRZESTRODZE

„Lala" (adaptacja powieści Alby de Céspedes) jest filmem dla włoskiej kinematografii niezmiernie charakterystycznym, by nie rzec symbolicznym. We włoskiej obyczajowości erotyzm stanowi bowiem element trwały i niezmienny. Poczucie swej niższości erotycznej i świadomości wiekowego zapóźnienia w tej dziedzinie starają się Włosi zrekompensować pikanterią filmowych anegdotek, pozorami swobody i nonszalancji. Włoski erotyzm filmowy — mowa tu oczywiście cały czas o produkcji średniej miary — jest w istocie dość żałosny, nie wykraczając poza ramy biologicznego popędu, przy czym wszelkie odchylenia od normy są traktowane z olbrzymią uwagą, jako wyższe stopnie wtajemniczenia sztuki miłości.

W filmie Giraldiego Lala — Ivana jest młodą dziewczyną o wybujałych ponad wiek kształtach, a adwokat Giulio Brogini podstarzałym lowelasem. Giulio pragnie Ivanę uwieść, jego repertuar uwodzicielski jest oczywiście ograniczony i nieskomplikowany, choć wzmocniony bezczelnością. Ivana z kolei to już tylko „rzecz" do kupienia (przez Giulia) i do sprzedania (dla rodziców). Ale Giulio popełnia taktyczne błędy, a tymczasem przeciwnik nie śpi, w małym móżdżku Ivany rodzi się plan wielkiej gry, w której doświadczony lowelas i wzięty prawnik straci wszystkie pionki.

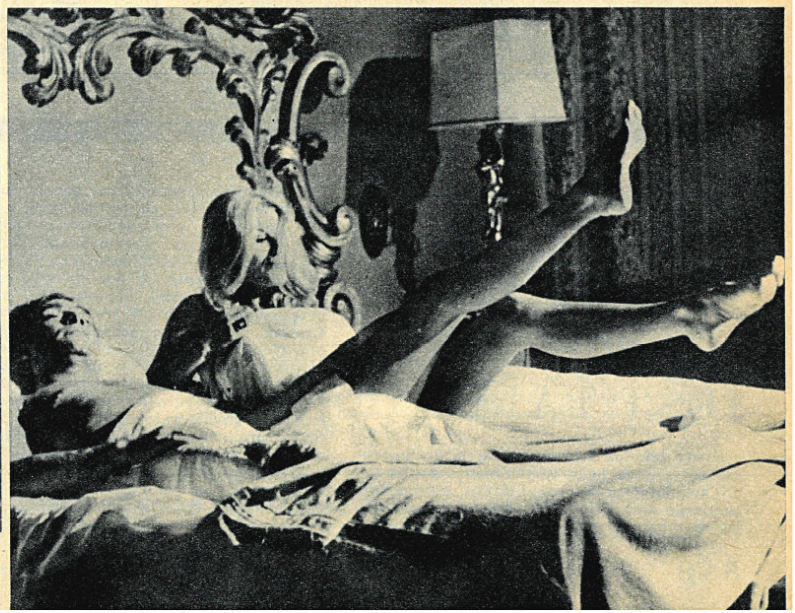
Sytuacja wyjściowa jest tu typowa dla mieszczańskiego dramatu, koniec — bliski komedii. „Lala" nosi miano komediodramatu, i słusznie. Gra nie jest prowadzona fair, jest cyniczna. Kobieta — „rzecz" nie jest w filmie Giraldiego bezbronna, jej działanie (wsparte kalkulacjami mamusi i tatusia) okazuje się bardzo skuteczne. „Lala" jest na tyle beztroska, aby nie nazywać się dramatem, a na tyle cyniczna, aby nie mogła być komedią.

Klimat moralny filmu jest autentycznie obrzydliwy, ale to nie zarzut, bo ta obrzydliwość staje się w końcu kolejnym kręgiem piekielnym pewnej obyczajowości, do którego film włoski tylko od przypadku do przypadku dociera. Bo na peryferiach głównych wątków przewija się tu idea prawdziwej miłości ludzi dla siebie stworzonych. Bo — określa się tu wymiary bezsensu erotyzmu opartego na czysto biologicznym popędzie. Ale porywając się na obalenie pewnych mitów: uwodzicielskiej potęgi dziewczęcej niewinności, porządnej rodziny biednego urzędnika — film nie ustrzegł się stereotypów, które wyraźnie obniżyły jego rangę. Mam na myśli wystrój zewnętrzny filmu, banalną i profesjonalnie bezbłędną sprawność w kreśleniu włoskiej obyczajowości, galanteryjnie tanią i zwulgaryzowaną erotykę. Mistrz makaronowych westernów, Franco Giraldi, podporządkował się absolutnie konwencji włoskiego, skomercjonalizowanego kina obyczajowego, choć pragnął z nim dyskutować, czy przynajmniej pogłębić jego szeroki, ale leniwy i płytki nurt.

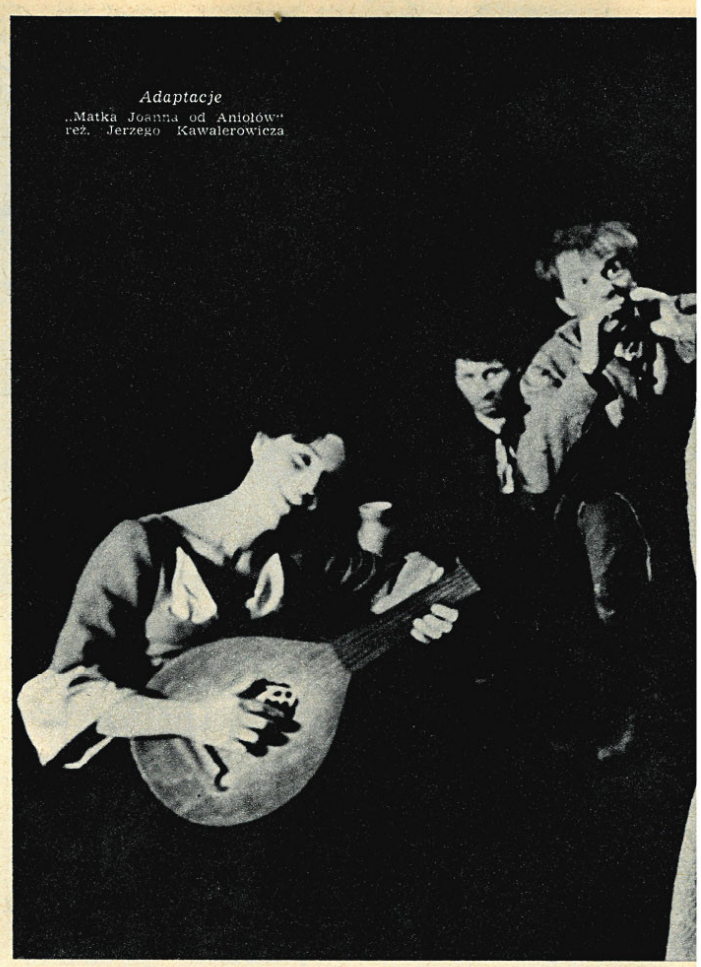
BOGUMIŁ DROZDOWSKI

„Lala" (Włochy), reż. Franco Giraldi

Tani erotyzm



Film wszedł do programów szkolnych. Czy oznacza to, że został już wprowadzony do szkół? Przed tygodniem pisaliśmy o trudnościach programowych, kadrowych, materialnych, o potrzebie pomocy władz oświatowych. Dziś – w specjalnej ankiecie – kierunki tej pomocy wskazują sami nauczyciele.



Adaptacje
„Matka Joanna od Aniołów" reż. Jerzego Kawalerowicza

nie przy

Nie ma już, w zasadzie, przeszkód, by o filmie mówiono w szkole tak jak mówi się o literaturze, plastyce, muzyce. Oczywiście – ten brak przeszkód ogólnych wcale nie wyklucza przeszkód praktycznych. Brak fachowo przeszkolonych nauczycieli, filmotek, kin szkolnych, wydawnictw. Żeby można mówić o wprowadzeniu nauki o filmie na lekcje, trzeba wiele jeszcze zrobić. Trzeba zorientować się w sytuacji, w stanie posiadania. Okazja nadarzyła się niedawno. Na przełomie stycznia i lutego przebywali na specjalistycznym kursie w Sulejówku pod Warszawą kierownicy sekcji języka polskiego Okręgowych Ośrodków Metodycznych. To oni właśnie muszą zająć się sprecyzowaniem programu wprowadzenia filmu do szkół; oni muszą zatroszczyć się o przeszkolenie nauczycieli-polonistów. Do nich zwróciliśmy się też z ankietą pomyślaną jako pierwszy sondaż opinii. Na kursie obecni byli reprezentanci ośrodków z całej Polski i dlatego odpowiedzi trzeba uznać za materiał reprezentatywny dla sytuacji ogólnokrajowej.

Nasze pytania podzieliliśmy na kilka grup. Oto pierwsze:

— Czy zdaniem pani (pana) wprowadzenie do programu zagadnień związanych z filmem — jest celowe? Czy w dotychczasowej praktyce zdarzało się, że na lekcjach była mowa o filmie? Z jakiej okazji?

Wśród odpowiadających nie znalazła się ani jedna osoba, która by wątpiła w celowość wprowadzenia do programu hasła „film". Oto wypowiedzi:

„Elementy wiedzy o filmie są powoli wprowadzane do realizacji, bądź jako odrębny świadomie wprowadzony cykl lekcji poświęconych językowi filmowemu w klasie II liceów ogólnokształcących i techników, bądź dorywczo, przy okazji obejrzanych filmów. Opracowaliśmy i rozprowadziliśmy wśród nauczycieli szkół średnich szczegółowe tezy do hasła programowego wraz z bibliografią. Trudno jeszcze dziś stwierdzić, na ile są realizowane przez nauczycieli. Przyczyny zaniedbań są różne, najważniejsze to takie, że sami nauczyciele nie są przygotowani do realizacji, lub nie mają po prostu czasu."

„Nad filmem pracujemy od lat, ale dotychczas od przypadku do przypadku."

„O filmie na lekcjach mówi się przy różnych okazjach. Najczęściej przy adaptacjach filmowych powieści objętych lekturą obowiązkową."

„Adaptacje utworów literackich są dużą pomocą przy omawianiu lektury. Filmy wykorzystywane są szeroko przez wychowawców podczas realizacji tematyki lekcji wychowania obywatelskiego."

„Film fabularny w szkole podstawowej wykorzystywany jest często nie tylko na języku polskim, ale i na godzinach wychowawczych. Analizuje się wtedy przede wszystkim jego wymowę, ocenia postawy."

„Wprowadzenie do programu zagadnień filmowych było nie tylko celowe, ale i konieczne. W dotychczasowej praktyce nauczyciele omawiali sporadycznie adaptacje filmowe wybitnych dzieł literackich."

„Na lekcjach w szkole podstawowej filmy są omawiane sporadycznie ze względu na marginesowe potraktowanie w programie, z wyjątkiem filmów opartych na lekturze szkolnej."

„Na lekcjach języka polskiego najczęściej mówi się o filmach, które są adaptacją utworu literackiego."

Co uderza w tych wypowiedziach? Wciąż wymiennie i dość dowolnie rozumie się dwie różne sprawy: film jako pomoc lekcyjna — film jako przedmiot nauczania. Nowość decyzji ministerstwa polega właśnie na tym, że film stał się także przedmiotem nauczania. Ale zaledwie jedna osoba mówi o świadomym wprowadzeniu cyklu lekcji o filmie, nie wahając się zarazem wskazać na brak odpowiednio przygotowanych nauczycieli.

Filmowe kształcenie studentów na odpowiednich wydziałach uczelni oraz przeszkalanie już pracujących pedagogów — wydaje się najważniejszym postulatem.

Interesowała nas także druga strona katedry: uczniowie. Dlatego drugie nasze pytanie brzmiało:

— Czym zdaniem pani (pana) najbardziej interesują się młodzi widzowie oglądając film? Czystą fabułą? Poruszanymi na ekranie

---

plamy na ekranie

JEST TALENT!

Kiedy felieton ten ukaże się w druku, coraz odleglejsze będą wspomnienia z niezwykle sympatycznego poznańskiego seminarium „młodego kina"; być może, będziemy też mieli już za sobą coroczny gdański przegląd debiutów filmowych, przeplatany gardłowaniem na temat wszystkiego, co nurtuje tych, o których zły publicysta powiedziałby, że niezadługo „przejmą ster" w naszym kinie. Wyłonienie się w ostatnich latach, zwłaszcza pośród twórców debiutujących w dokumencie, strumienia kontestacyjnego, ożywczo wplynęło na grzęznące w zastoinach środowisko branżowe. Czasem wydaje się jednak, że krzykliwość pewnych manifestacji bądź rozgłos niektórych utworów młodych są — na skutek sprzyjających okoliczności zewnętrznych i poklasku — niewspółmiernie wysokie w stosunku do innych, różnymi walorami błyszczących utworów, które owego szczęścia zewnętrznego sukcesu z różnych powodów nie zaznały.

A tymczasem tutaj czekają nas czasem niespodzianki. I to jakie! Jeśli z krótkiego filmu, będącego zresztą tylko trzecią, ostatnią częścią większej całości, wdziera się nieodwołalnie w pamięć kilka sekwencji wielkiej urody, nawet zarys ludzkiego dramatu — niezafałszowanego, przeciwnie, ostro pociągniętego prawdą — to czyż nie kryje się w tym otucha, nadzieja, talent...? I czyż krytyka może nie korcić, iż oto odnalazł coś, co wykreowania godne, już, teraz, zanim jeszcze wszelkie oceny będą mogły nosić znamię pełnej sprawdzalności i obiektywności?

Owa trzecia część „trylogii" zatytułowanej „Operacja 11" (realizowanej w „Czołówce") nazywa się „Tak bardzo zmęczeni", a jej autorem jest Wojciech Marczewski, najmniej okrzyczany, lecz może najwięcej rokujący reżyser najmłodszego pokolenia. Rzecz opowiada — „Vorgeschichte" sprawy można sobie od biedy zrekonstruować — o tragicznej historii młodego chłopaka na granicy wojny i wyzwolenia: z Armii Krajowej trafił on do Armii Czerwonej, aby tuż po wojnie wrócić do

gotowani

problemami? Jakimi? Aktorami? Postaciami? Stylem utworu?

Pedagodzy wystawiają młodym bardziej świadectwo dobrych obywateli, chętnych odbiorców informacji o współczesnym świecie — niż ludzi wrażliwych na sztukę. Ale też dlatego, między innymi, film trzeba było do szkół wprowadzić. W ankietach czytamy:

„Zainteresowania młodzieży przebiegają następująco: akcja (przygoda), aktor; tylko w wypadkach większego zaawansowania — styl, szkoła reżyserska".

„Młodzi widzowie najbardziej interesują się fabułą filmu, problemami bohaterstwa, szlachetnego postępowania, patriotyzmu, działalności społecznej, perypetiami miłosnymi."

„Najbardziej fabułą, ale sądzę, że trzeba stale pogłębiać wszechstronną percepcję dzieła filmowego."

„Styl utworu nie jest przedmiotem spontanicznego zainteresowania młodzieży. O tym trzeba dopiero mówić na lekcjach, tego trzeba młodzież nauczyć."

„Młody widz najbardziej przeżywa akcję utworu (zainteresowanie filmem przygodowym, problemami życia młodzieży). Często utożsamia siebie z bohaterem."

„Ucznia szkoły średniej interesują filmy podejmujące problemy współczesnego świata, środowiska młodzieżowego, no i naturalnie filmy powstające w oparciu o dzieła literackie. Zupełnie nieznaną sprawą jest kwestia stylu filmu."

„Uczniów szkoły podstawowej przede wszystkim interesuje fabuła (...) Styl filmu jest warstwą nie ruszoną."

Kolejne pytanie: — W jakiej formie pragnie pani (pan) realizować zalecenia programu dotyczące filmu? Czy będzie pani (pan) wykorzystywać filmy wyświetlane w kinach? Czy istnieje możliwość (jaka?) wyświetlania w szkole, lub poza szkołą, wybranego filmu? Jakie tytuły chciałaby pani (pan) wybrać? Z jakich materiałów (książek, publikacji, pism) będzie pani (pan) korzystać?

I tu uderza ubóstwo możliwości. Szkoły, w zasadzie, nie mają własnych sal kinowych, czasem posiadają jedynie aparaturę projekcyjną wąskotaśmową. Wypożyczanie filmów jest dosyć drogie, dosyć skomplikowane, a filmoteka FILMOSU niepełna. Dobrze zaopatrzona w filmy oświatowe i dokumentalne, nie dysponuje fabularnymi, a już zwłaszcza klasyką. Pozostają więc kina ogólnie dostępne. Chodzi o to, by zorganizować gęstą sieć kin szkolnych. Do akcji „film w szkole" winny włączyć się kina studyjne.

I jeszcze jedno. W tych odpowiedziach uderza „skrzywienie" zawodowe polonistów: przydatny dla nich film — to adaptacja dzieła literackiego. Sporo zapewne czasu minie, zanim będzie wart lekcji po prostu dobry film.

„Najbardziej przydatne są dla nas adaptacje dzieł literackich znajdujących się w programie (np. »Popiół i diament«, »Lalka« itp.). Poza tym filmy współczesne wybitnych reżyserów polskich i zagranicznych, a także dzieła wielkich klasyków. We Wrocławiu wyboru filmów pod tym właśnie kątem dokonała mgr Ewa Degier, pracownik Wojewódzkiego Zarządu Kin we Wrocławiu. Filmy te, na zamówienie szkół z okręgu, mają być wyświetlane w tzw. »kinie szkolnym«. Akcja ta jednak nie nabrała jeszcze właściwego rozmachu i toku."

„Będę korzystać z filmów związanych z lekturą szkolną, jak np. »Popiół i diament«, »Pamiątka z Celulozy«, »Cichy Don«, »Lalka« itp."

„Interesują mnie filmy o problematyce społeczno-moralnej i filmy mówiące o życiu współczesnej młodzieży."

„Możliwości wyświetlania filmów w szkołach ograniczają się w zasadzie do filmów krótkometrażowych, wąskotaśmowych."

„W szkołach, gdzie istnieje sprawny sprzęt, film spełnia najskuteczniej rolę przewidzianą założeniami programu nauczania. Z filmów największą popularnością w szkole cieszą się te, które ukazują kulisy pracy teatru, filmu oraz adaptacje znanych pozycji z lektury."

„Nie we wszystkich szkołach i nie wszyscy nauczyciele są chętni do prowadzenia tego typu lekcji. Przykłady dobre istnieją. Młodzież domaga się tego. Oczekuje."

„Wykorzystywać będę filmy wyświetlane w kinach, ale również kino na zlecenie szkoły będzie wyświetlało zamówione przez nią filmy. Szkoły w większości wypadków posiadają podstawowe prace o filmie i jego historii; prenumerują miesięcznik KINO i z niego najczęściej korzystają."

„Trudności z wykorzystaniem filmu w szkole nie ma w środowiskach miejskich i wyżej społecznie zorganizowanych."

„Będę omawiał w klasie filmy fabularne, wyświetlane w kinach. Na pierwszym miejscu postawiłbym adaptacje utworów literackich z lektury szkolnej."

„W miastach powiatowych istnieje możliwość systematycznego oglądania i omawiania filmów (u nas — kino studyjne)."

Tyle ankieta — wstępny sondaż środowiska pedagogów, w pierwszym roku wprowadzenia nauki o filmie do programów szkolnych. Nasi respondenci — oceniając aktualnie istniejącą sytuację, sami wskazują kierunki niezbędnych działań. Wiadomo na pewno, że hasło „film" pozostanie jedynie na papierze, jeżeli tak jak dziś brak będzie precyzyjnych programów, wyszkolonych nauczycieli, łatwo dostępnych filmów i wydawnictw. Jest to moment, gdy zrobić można jeszcze wszystko. I robić trzeba bez zwłoki.

Opracowała: E.S-W

---

rodzinnego miasteczka, napotkać kłąb spraw zaległych oraz nowych, spotkać się z nienawiścią i nieufnością dawnych towarzyszy broni, a wreszcie zginąć jako „zdrajca" w znakomitej scenie finałowej. Taka jest, w skrócie, anegdota — tkanina, na której Marczewski rozsnuł szereg drobnych epizodów, jakby niewiele znaczących, mimowiednie odkrywających jednak rzeczywistą tragedię duszy wplątanej w wydarzenia ją przerastające. Instynkt młodości nakazał bohaterowi aktywność, instynkt samoobrony kusił biernością: ale żywe tętno młodej psychiki pulsowało stale, skryte pod maską chłodu i zmęczenia. To zmęczenie jest u Marczewskiego metaforyczne: zawsze kiedy rzeczywistość stwarza nam opór nie do pokonania, kiedy świat wydaje się nieprzejrzysty, a cele i środki wzajemnie sobie następują na palce, przybieramy ton, który ma nas uzbroić a jednocześnie rozgrzeszyć, usprawiedliwić a przy tym wywyższyć. Ta dialektyka psychiczna jest u bohatera „Tak bardzo zmęczonych" oddana w sposób zastanawiająco ujmujący i prawdziwy.

A stało się tak, ponieważ Marczewski starał się w swej odważne myślenia i artystycznym zamiarze być uczciwym, zobaczyć całą sprawę bez generalizacji, bez podkładania racji, które znaczyły kiedyś co innego niż dziś znaczyć pragną. Bohater nie działa w rzeczywistości symboli, znaków — idei, wyższych konieczności; reżyser każe mu się zachowywać tak, jakby „się wydawało", że powinien się zachować naturalnie. To znaczy gest jego jest gestem, maska — maską, a słowo wypowiedziane znaczy tyle, ile znaczy i nic więcej. Może w tym właśnie kryje się wartość filmu: opowiadając o historii, nie mitologizuje jej w tezę, ukazując bohatera nie wkłada go w pancerz symbolu, każe mu być takim, jakim — oczywiście, to jest „grane" — wydaje mu się, że jest.

Ze trzy-cztery sekwencje tego filmu są przeczyste i zostają w pamięci. Lecz przede wszystkim pozostaje w niej tonacja moralna. Wojciech Marczewski zapowiada bowiem kino oparte na analizie moralnych postaw wobec rzeczywistości. Jest w tym u nas dosyć odosobniony, choć współcześnie w kinie światowym decydują postawy moralne twórców, to, za czym się opowiadają, a nie warsztat i eksperymenty formalne. W związku z tym przewiduję u nas zwiększenie grupy twórców poszukujących formalnie.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Mówi

William Friedkin

Jest młodym (33 lata), ale znanym już filmowcem amerykańskim. Karierę rozpoczął jako goniec stacji telewizyjnej w Chicago. Później pracował jako realizator programów telewizyjnych; w ciągu dziesięciu lat zrealizował ich ponad dwa tysiące. Od roku 1967 Friedkin związany jest z kinematografią. Reżyserował „Dobre czasy" (komedia muzyczna), „Noc, w którą napadnięto na Minsky'ego" (komedia obyczajowa rozgrywająca się w środowisku teatralnym; debiutował w niej Elliot Gould), „Urodziny" (adaptacja sztuki Harolda Pintera), „Chłopców z bandy" (adaptacja sztuki Marta Crowleya), a wreszcie nakręcił swój najgłośniejszy film „French Connection" (Francuski łącznik – zdjęcie 2) o nielegalnym handlu narkotykami. Film ten wszedł właśnie na ekrany kin francuskich, budząc zrozumiałe zainteresowanie nie tylko obsadą aktorską (obok aktorów amerykańskich – Gene Hackmana i Roy Scheidera – grają w nim dwaj Francuzi: Marcel Bozzuffi i Frédérick de Pasquale oraz Hiszpan Fernando Rey – aktor znany z wielu filmów Buñuela), ale przede wszystkim walorami dokumentalnymi.

– *Film ten* – mówi Friedkin – *jest adaptacją powieści opisującej wydarzenia sprzed dziesięciu lat. Chodzi o aferę przemytniczą, która narobiła w USA wiele hałasu na początku lat sześćdziesiątych, a którą we Francji nazwano „sprawą Angelvina", ponieważ był w nią zamieszany dziennikarz z francuskiej telewizji. Pisarz Robin Moore, śledząc tę aferę i opierając się na rozmowach z dwoma inspektorami Brygady do Zwalczania Handlu Narkotykami (badali oni tę aferę przez ponad dwa lata), wydał reportażową książkę. Ja natomiast, realizując film, starałem się również o zachowanie stylu reportażu, o wierność faktom. Stąd moje długie rozmowy z rzeczywistymi bohaterami tej sprawy – dwoma funkcjonariuszami policji; stąd również pomysł zaangażowania ich jako doradców technicznych przy realizacji. Dzisiaj potępia się coraz częściej policję a zwłaszcza stosowanie przez nią brutalnych, gangsterskich metod w imię zwalczania zbrodni. Ale to tylko część prawdy i trudno byłoby mi zająć stanowisko oskarżyciela. Zbyt dobrze poznałem pracę policji, aby nie widzieć, że jej funkcjonariusze stają się także często ofiarami naszego skorumpowanego społeczeństwa.*

Na planie

Nowości DEFY

Młody reżyser Lothar Warneke, którego „Dr med. Sommer II" uważany jest w NRD za interesującą próbę penetracji istotnych problemów współczesności, realizuje swój kolejny film „To stara historia". Pozostając wierny środowisku lekarskiemu, tym razem umieścił warneke akcję wśród studentów medycyny kosmicznej, nie rezygnując także z przedstawienia ich spraw osobistych. Inny młody twórca DEFY, Horst Seemann („Wyznanie miłosne"), przygotowuje film „Dojrzałe czereśnie", w którym — podobnie jak w swych poprzednich utworach — próbuje odpowiedzieć na wiele ważnych pytań naszej współczesności. Główne role grają: doświadczony aktor Günther Simon i młodziutka Traudl Kulikowsky. Również Helmut Dziuba, absolwent moskiewskiego WGiK-u, dedykuje swój drugi film „Dom ma wiele okien" tematyce współczesnej.

Spośród realizatorów starszego pokolenia, jedynie Kurt Maetzig para się jeszcze od czasu do czasu współczesnością. Jego nowy film „Głowa Janusa", kręcony zresztą po dłuższej przerwie, zajmuje się skomplikowanym życiem pewnego niemieckiego uczonego — od czasów przedwojennych aż po dzień dzisiejszy. Główną rolę gra Armin Müller-Stahl, a obok niego Katja Paryla, Norbert Christian oraz aktorzy radzieccy — Galina Polskich i Wiktor Awdiuszko.

Tematykę historyczną reprezentują dwa filmy zajmujące się tym samym okresem niedawnej przeszłości Niemiec. „Mimo wszystko" Güntera Reischa to druga część filmu „Jak długo jest we mnie życie", poświęconego działalności Karola Liebknechta. W roli Róży Luksemburg występuje tu Zofia Mrozowska, a Lenina gra Michaił Uljanow. Zaś „Czarny suchar" w reżyserii Herberta Rappaporta, realizowany we współprodukcji DEFY i Lenfilmu, to opowieść o solidarnościowej akcji robotników radzieckich, którzy mimo ciężkich warunków w pierwszych latach dwudziestych zbierali żywność, by wysyłać ją strajkującym towarzyszom niemieckim. I w tym filmie pojawia się na krótko postać Lenina, tym razem w interpretacji Jurija Kajurowa. Warto dodać, że reżyser Rappaport, urodzony Austriak, był wieloletnim asystentem G. W. Pabsta, z którym pracował we Francji i w Hollywoodzie; potem osiedlił się w ZSRR, gdzie debiutował filmem „Profesor Mamlock".

Historią zajmuje się również Werner W. Wallroth („Kapitan Florian z młyna"), specjalista od przygodowych filmów, realizowanych na taśmie 70 mm. Tym razem zajął się okresem walk wyzwoleńczych z czasów napoleońskich, prowadzonych pod wodzą generała Lützowa. Film Wallrotha nazywa się „Żołnierze Lützowa", ale wydaje się, że bardziej od faktów historycznych będą się tu liczyć efektowne sceny bitewne, pojedynki i podobne atrybuty widowiskowych superprodukcji. Dlatego bardziej wymagających widzów zainteresuje zapewne inny pozornie historyczny, a właściwie baśniowy film: „Sześciu wędruje przez świat" (zdjęcie 3), oparty na opowieściach Braci Grimm; reżyseruje go Rainer Simon, który — podobnie jak w swym poprzednim utworze „Jak poślubia się króla?" — uprawia rodzaj filozoficznej opowiastki przeznaczonej raczej dla dorosłych widzów. Ciekawostka: rolę żołnierza gra znany czeski reżyser i aktor, Jiří Menzel.

Kto, co, gdzie?

TBILISI. Gruziński reżyser Kartos Chotiwari przenosi na ekran „Żywot łazika z Tormesu", hiszpański romans łotrzykowski z szesnastego wieku. Akcja będzie się rozgrywać pod koniec dziewiętnastego stulecia w Gruzji. Główną rolę odtworzy jedenastoletni Gega Kobachidze.

HOLLYWOOD. Steve McQueen (zdjęcie 5) objął główną rolę (francuskiego więźnia) w filmie „Diabelska wyspa". Reżyseruje Franklin Schaffner („Ten najlepszy", „Planeta małp").

HELSINKI. Zachęcony powodzeniem filmu Jacquesa Tati „Trafic", fiński reżyser Risto Jarva nakręcił satyrę na „samochodowe szaleństwo". Tytuł: „Ralley".

RZYM. Vittorio Gassman realizuje kolejny film — „Bez rodziny". Bohaterami są dwaj wieśniacy z północy Włoch, którzy w poszukiwaniu pracy udają się do stolicy. Jedną z głównych ról gra sam Gassman, partneruje mu Paolo Villaggio.

BELGRAD. Podpisano tu umowę o wspólnej realizacji filmu jugosłowiańsko—radzieckiego. Będzie to biograficzna opowieść o życiu i twórczości czarnogórskiego poety i bojownika przeciwko Turkom, Petera Petroviča Njegose (1813—1851).

HOLLYWOOD. Lee Marvin objął główną rolę w nowym sensacyjnym filmie Roberta Aldricha „Władca północy".

RZYM. Carlo Ponti zapowiada realizację filmu „Pieśń miłosna Mary Lumera". Sophia Loren (zdjęcie 1) obejmie w nim rolę kobiety, której mąż uwikłany zostaje w intrygi mafii sycylijskiej.

LONDYN. Lindsay Anderson rozpocznie w kwietniu zdjęcia do filmu „O Lucky Man". W głównej roli wystąpi Malcolm McDowall. („A Clockwork Orange").

BUDAPESZT. Ekipa realizatorska Edwarda Dmytryka przybyła na Węgry, by rozpocząć zdjęcia do filmu „Sinobrody", z Richardem Burtonem, Elizabeth Taylor i Nathalie Delon w rolach głównych.

1 *Intrygi mafii*
Sophia Loren

2 *Handel narkotykami*
„French Connection"

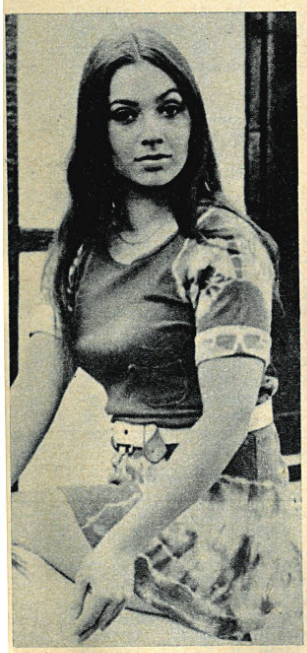
3 *Baśniowy świat*
„Sześciu wędruje przez świat"

5 *Więzień na wyspie* Steve McQueen

Premiery...

„Życie rodzinne"

Sztukę Dawida Mercera pod tym tytułem nadała swego czasu angielska telewizja. Pod koniec ubiegłego roku przeniósł ją na ekran Ken Loach, który zdobył rozgłos filmem „Kes" (Grand Prix — Karlovy Vary 1970).



4 *Izolacja jednostki* Giulia Follina w „Celi"

Bohaterkę filmu, Janice Baildon (doskonała kreacja Sandy Ratcliff), poznajemy na stacji londyńskiego metra, gdy siedzi na peronie i tępym wzrokiem odprowadza przejeżdżające przez stację pociągi. Janice jest pracownicą wielkiego domu towarowego; pracę ma nieciekawą, monotonną, czuje się samotna i nie na swoim miejscu. Przygodna znajomość z młodym człowiekiem kończy się prozaicznie i kłopotliwie. Janice zachodzi w ciążę. Matka, której się zwierza, doradza spędzenie płodu. Zabieg ma jednak ujemne skutki psychiczne i Janice zostaje poddana leczeniu w szpitalu psychiatrycznym, gdzie pewien lekarz z powodzeniem stosuje zbiorową terapię chorych. Po kuracji Janice wraca do rodzinnego domu. Rodzice nie bardzo wiedzą, co z nią począć. Rozpoczynają się swary i dąsy. Janice staje się dokuczliwa: niszczy rośliny, które hoduje ojciec, tłucze cenne, pamiątkowe przedmioty. Na wyrzuty odpowiada, że „zabija czas". W końcu ponownie zostaje umieszczona w szpitalu. Próbuje nawiązać bliższe stosunki z jednym z pensjonariuszy, ale spotyka się z brutalną i wulgarną reakcją. W końcu postanawia uciec z młodym chłopakiem na motocyklu. W ostatniej scenie filmu, w sali wykładowej pełnej studentów medycyny, Janice służy jako przykład „uporczywej niemoty".

Krytyka angielska przyjęła film Loacha bardzo życzliwie. Nazwano go wnikliwym studium rodzinnego egoizmu i zagubienia człowieka we współczesnym świecie.

„Cela"

Zachodnioniemiecki pisarz Horst Bienek zrealizował swój pierwszy pełnometrażowy film autorski „Cela" (zdjęcie 4), którego tytuł ma być synonimem zaprzeczenia pojęcia wolności. Według słów reżysera, jego film protestuje nie tylko przeciw ograniczaniu praw człowieka, ale także przeciw izolacji jednostki w dzisiejszym świecie, przeciw dehumanizacji, jaką niesie rozwój cywilizacji. Bienek powołuje się przy tym na różne uchwały i autorytety, od ONZ poczynając, a kończąc na Ho Szi-minie.

„Trzeba przyznać autorowi — pisze prasa w NRF — że jego film odznacza się poprawnym poziomem warsztatowym, a wiele scen świadczy o dobrym smaku i umiejętnościach inscenizacyjnych; wyczuwa się także szczere zaangażowanie Bieneka w temat, który proponuje. Brakuje mu natomiast jasnego, wyraźnego określenia własnego stanowiska wobec określonych zjawisk społeczno - politycznych. »Cela« jest filmem przygnębiającym, wywołującym niepokój, ale nie jest to utwór, który byłby w stanie skutecznie oddziałać na świadomość masowego widza".

Kronika

Zmarł František Smolik

W wieku osiemdziesięciu jeden lat zmarł znany aktor czeski František Smolik. Debiutował w filmie w roku 1921 rolą cesarza Józefa II w „Babuni". Grał w ponad stu filmach. W Polsce widzieliśmy go m. in. w „Krakaticie", „Przyjdą nowi bojownicy", „Igraszkach z diabłem", „Romeo, Julia i ciemność" oraz w „Wyższej zasadzie".

Nowości festiwalu w Cannes

Retrospektywny przegląd na tegorocznym festiwalu w Cannes poświęcony jest filmom, których autorkami są kobiety; zaprezentowane zostaną utwory Germaine Dulac, Liliany Cavani, Nadine Trintignant, Nelly Kaplan, Niny Companeez, Barbary Loden, Olgi Preobrażenskiej, Wandy Jakubowskiej, Jacqueline Audry, Agnès Varda, Idy Lupino, Leontyny Sagan, Mai Zetterling, Very Chytilovej.

Nagroda dla Delvaux

Prix Delluc, najpoważniejszą nagrodę filmową we Francji, zdobył film „Spotkanie w Bray" André Delvaux (pisaliśmy o nim w dwóch poprzednich numerach FILMU). Kontrkandydatami były zaledwie trzy filmy: „Faustyna, czyli piękne lato" Niny Companeez, „Frantz" — reżyserski debiut znanego piosenkarza i aktora Jacquesa Brela i „Rak" Charlesa Belmonta.

André Delvaux jest obywatelem belgijskim. Prasa francuska wyraża jednak swe zadowolenie, że nagrodę im. Louis Delluca zdobył cudzoziemski reżyser za film zrealizowany we francuskiej wersji językowej. Przy tej okazji niektórzy jurorzy zastanawiają się, czy nie należałoby udostępnić nagrody Delluca filmom pochodzącym z krajów należących do kulturowej wspólnoty romańskiej.

Obyczaje

Lea Massari postawiona została przez prokuraturę rzymską w stan oskarżenia za „deprawowanie nieletnich" podczas zdjęć do filmu »Szmery w sercu« Louis Malle'a. Jej partner w tym filmie, Benoît Ferreux, miał podczas realizacji niespełna 16 lat.

Barbara Sołtysik i Jan Englert

„Poślizg"

REPORTAŻ Z REALIZACJI

Jan Łomnicki – znany dokumentalista – jest autorem filmów fabularnych: „Wiano", „Kontrybucja" i „Pan Dodek". Pracuje nad kolejnym. Scenarzystą „Poślizgu" jest Jerzy Skolimowski. Zdjęcia – na ulicach Warszawy.

Od razu, na wstępie, sytuacja kształtuje się nie bardzo korzystnie dla reżysera: musi wybrać jedną z dwóch dróg, a każda jest trudna. Albo przeciwstawi się stylowi innego reżysera, autora scenariusza — a w przypadku współpracy ze Skolimowskim sprawa nie jest chyba łatwa, albo też pójdzie wyznaczonym przez niego śladem, co dla reżysera o indywidualności Łomnickiego zapewne nie wchodzi w rachubę. Można by zadać jeszcze pytanie, czy „Poślizg" aż na tyle został naznaczony piętnem osobowości Skolimowskiego, by było o co walczyć. Może już od razu ten scenariusz był przeznaczony dla kogoś innego? Genezy jego nie znam, przyczyn oddania w cudze ręce również, jednak po lekturze odnalazłam w nim pokrewieństwo z innymi „Skolimowskimi".

Istnieje niewątpliwie podobieństwo psychiczne głównej postaci. Marek z „Poślizgu" należy do kręgu owych niespokojnych młodych ludzi, prezentowanych już w „Rysopisie" czy „Walkowerze"; odrobinę niepogodzonych z losem, trochę starających się ten los przechytrzyć, ludzi o nieudanym życiu osobistym, lękających się podjąć dorosłe życie w społeczeństwie. Marek jest nawet nie tylko niedojrzały i z lekka wykolejony. Jego perypetie życiowe tak się ułożyły, że w końcu nie zawahamy się nazwać go przestępcą. I tu chyba następuje rozbrat owego znanego nam Skolimowskiego, ze Skolimowskim z „Poślizgu". Mniej psychologicznych niuansów, więcej po prostu kryminalnej intrygi. Inna rzecz, że wszystko, co się w filmie zdarza, bierze początek w owym niepokoju kogoś wrażliwego i bezwolnego zarazem. A kończy się karą niebios raczej niż sceną zakucia w kajdanki, jakiej mogliśmy się spodziewać. W środku jednak, obok niepokojów i psychologicznych zawikłań, obserwujemy zdarzenia, jakie mogłyby być zapisane w kronikach milicyjnych.

Marek i Halina są małżeństwem na tyle jeszcze młodym, by nie posiadać własnego mieszkania, na tyle zaś starym, by te braki odebrały im chęć dalszego życia razem. Zwłaszcza jej — wcześniej dojrzałej do tej „wzniosłej codzienności" — jak wyraża się adwokat przed sprawą rozwodową.

Marek zapewne kocha swą żonę, choć nie umie czy nie chce zgodzić się na bytowanie, które by ją uszczęśliwiło. Niezbyt zdolny fotoreporter, człowiek ulegający nałogowi, czasem porywczy, zadzierający z prawem, uczuciowo niestały, dopiero w momencie decyzji Haliny rozumie swą klęskę. Ale odwrócić chciałby ją znów na swój młodzieńczy, niedojrzały sposób. Wydaje mu się, że znalazł szansę zdobycia pieniędzy, odwrócenia niepowodzenia. Ta szansa — to właśnie wpisana w ów film o słabym człowieku — intryga kryminalna: historia kierowcy, który zbiegł z miejsca wypadku — i szantażu wymyślonego przez Marka wobec innego, niewinnego człowieka.

W tym momencie wypada oddać film w ręce jego reżysera, Jana Łomnickiego. Takim materiałem dysponuje — co z niego zrobi? Wydaje mi się, jeżeli na tym etapie pracy można snuć jakiekolwiek przewidywania, że Łomnicki, zgodnie ze swym temperamentem dokumentalisty, sprowadzi film bardziej „na ziemię". Jeżeli u Skolimowskiego mogłyby wziąć górę owe ekstrawagancje psychologii Marka, jego

postawa „niepogodzonego", to po Łomnickim można chyba spodziewać się raczej zwykłych prawd: obrazu miasta, zachowań ludzi, zapisu miejsc i zdarzeń — zgodnych z naszym doświadczeniem. Skłania do tego nie tylko dokumentalna przeszłość Łomnickiego, ale też obserwacje z paru dni zdjęciowych. Towarzyszy mu w pracy operator Zygmunt Samosiuk, który — po kilku filmach stylistycznie wysmakowanych — korzysta ze swej kamery jako instrumentu najzwyklejszego, jakby dokumentalnego zapisu.

Znalazłam się razem z ekipą na rogu ulicy św. Wincentego w Warszawie, tuż za wiaduktem z którego jezdnia wychodzi zmyślnie „esowatym" zawijasem, jakby specjalnie na zamówienie filmowców. Intryga przewiduje bowiem taki niebezpieczny zakręt, jako miejsce wypadku.

Przyznam, że od wielu już lat, jako dosyć częsty gość na planie filmowym, zawsze z zainteresowaniem obserwuję zdjęcia, zwłaszcza do filmów współczesnych. To ciekawe, w jaki sposób najbardziej powszednia rzeczywistość staje się nagle rzeczywistością filmową. Czy jest zachowywana w formie niezmienionej? Jak ją retuszuje filmowy inscenizator? Co — według niego — nie dostaje tej rzeczywistości, jak ją „naprawia", by była jeszcze prawdziwsza?

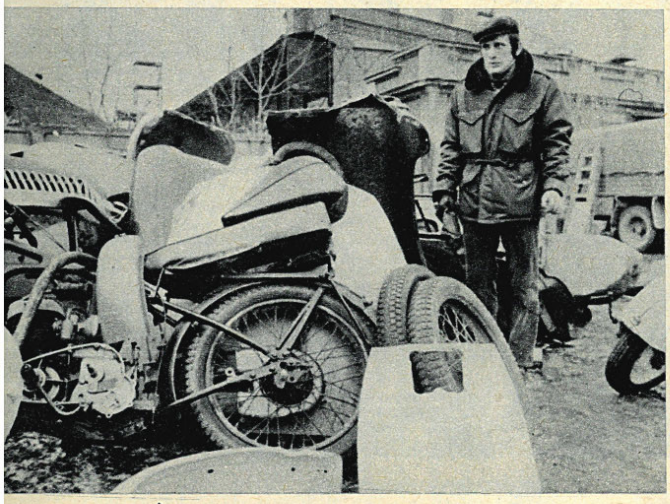
Na tym zakręcie właściwie wszystko, zdaniem reżysera, jest „w porządku". Ani nie kazał wymalować wiaduktu, ani nie powiesił nad jezdnią transparentów. Jedynie od czasu do czasu — przy pomocy „zbrojnego ramienia" kierownictwa produkcji, to jest oddelegowanych do utrzymywania porządku milicjantów — zatrzymuje częściowo ruch na jezdni. Założeniem scenarzysty było, by kierowca zbiegł z miejsca wypadku przekonawszy się, że wokół nikogo nie ma.

Ale już górka, z której mają zjechać saneczki z misiem omotanym w szaliki (tu wyjaśnienie: Marek był świadkiem rzeczywistego wypadku; pod samochód wpadły sanki z dzieckiem, kierowca zbiegł. Marek wpada na pomysł szantażu. W tym samym miejscu spuszcza pod nadjeżdżający samochód sanki z kukłą. Robi zdjęcie, kierowca ucieka, Marek ma dowód „przestępstwa" — czym go szantażuje) — poddana została filmowej kosmetyce: wsadzono parę „świerczków". Tu rzeczywistość nie dorosła do potrzeb filmu. Jak i na podwórzu znanego warsztatu samochodowego przy ulicy Dobrej, gdzie znajduję ekipę dnia następnego. Od razu rzuca się w oczy malownicza, absolutnie „filmowa" kupa złomu samochodowego: powyginane drzwi, dachy, błotniki. Ale za to w tę naturalną, trochę tylko podretuszowaną scenerię, zostali wpuszczeni aktorzy wymieszani z „prawdziwymi" ludźmi, czyli naturszczykami; dba się o to, by przechodzący przez podwórko aktor minął miarowo kroczących mechaników niosących jakieś żelastwo.

Zatrzymałam się przy drobiazgach, a nie o nie przecież w „Poślizgu" chodzi, lecz o ludzkie postawy, zachowania, decyzje.

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK



Jan Englert Gustaw Lutkiewicz

zapiski krytyczne

● „WESELE" LIDII ZAMKOW ● REALIZM, WIZJE I CZARY ● ZA WIELE CHCIAŁA ●

WTOREK

Znów jeden temat wypełni ten odcinek „Zapisków". Chcę pisać o „Weselu" Lidii Zamkow w telewizji. Jej spektakl „chodzi za mną". Oczekiwałem go z dużym zainteresowaniem. Słyszałem wiele o krakowskiej inscenizacji dramatu Wyspiańskiego, również autorstwa Zamkow. A oto z kolei Wajda przenosi „Wesele" na ekran. Jest o czym myśleć.

U Wajdy będzie pewnie epika. U Zamkow rzecz, jak w teatrze, zamknięta w czterech ścianach, postacie syntetyczne, dialogi przemienione w monologi.

Zaczyna się zaskakująco. Nigdy sobie nie wyobrażałem „Wesela" jako spektaklu realistycznego. Tymczasem cała wstępna partia, aż do pojawienia się zjaw, jest właściwie taka. Wiersz nie przeszkadza. Płyną obrazy niemal prawdziwego wesela, chociaż w szczególnym nastroju, chociaż w szczególnym napięciu. Ale napięcie spowodowane jest życiową niecodziennością wydarzenia. Pan żeni się z chłopką. Mamy właśnie koniec XIX wieku. Mezalians.

Zapamiętałem przede wszystkim Leszka Herdegena jako Poetę. Takiego Poety chyba jeszcze nie było. Czuje się w tym człowieku szczyptę sceptycyzmu i geniuszu, prowincjonalizm również, ale taki, który jest domeną naszych wielkich myślicieli. Wymienić można wiele ról znakomitych: Mariusz Dmochowski jako Gospodarz, Jolanta Wołłejko jako Maryna, Arkadiusz Bazak jako Dziennikarz (zwłaszcza w monologu Stańczyka), Józef Nowak jako Czepiec.

Niestety, brawurowy na początku spektakl, dalej miesza się. W partii zjaw zupełnie inny styl. Pomysł był zresztą śmiały: nie wprowadzać na scenę fantastycznych figur, zrezygnować z nich nawet w tekście utworu, zaś ich kwestie powierzyć realnym postaciom, dać niby dziwy a nie dziwy. I tak, zamiast Chochoła mamy tylko Isię (Isia markowanym dialogiem z Chochołem zabawia niańczone niemowlę), zamiast Stańczyka — tylko Dziennikarza, zamiast Rycerza — Poetę itd. Te sceny są jak kluchy. Statyczne przez pozostawienie tylko jednej osoby zamiast dwóch, monotonne przez zamianę dialogów w monologi (w dodatku często niezrozumiałe — nie zawsze się przecież pamięta, co w danej scenie u Wyspiańskiego mówi żywa postać, co zjawa).

Później jest znowu lepiej. Rodzaj realizmu i życia wraca. Ale czy reżyser nie potrafił ponownie uchwycić tamtego tonu, czy rozpęd aktorów został przyhamowany, w każdym razie rzecz już dalej kuleje.

Wreszcie końcowe zaczarowanie. Nie ma to z kolei nic wspólnego ani z realistycznym początkiem, ani z partią wizyjną. Taniec został bowiem ujęty w jeszcze inną konwencję: na chłopskie wesele pod Krakowem padł czar (znowu „zwyczajna" Isia przejmuje rolę Chochoła, ale tu ten chwyt tylko pogłębia oddzielność realnego i fantastycznego).

Może rozumiem, o co chodziło Lidii Zamkow, bo — mimo zastrzeżeń — odnoszę się z uznaniem do jej eksperymentu. Chciała pozbawić dramat młodopolskiej stylizacji, oczyścić go z tego, co dziś do nas przemawia tylko jako relikt epoki, zastąpić relikty czymś bliższym. Chciała pokazać uroczystość zaledwie na pograniczu niezwykłości, bez fantastyki i cudów; wydobyć niezwykłość raczej z rzeczywistych sytuacji (zbratania panów i chłopów, zderzenia epok). Podoba mi się, że u Zamkow w pewnym momencie wszyscy są po prostu bardzo pijani (świetne sceny z Gospodarzem!).

Autorka próbowała zrobić za wiele. Na domiar postarała się uczynić spektakl telewizyjnym. Postępowała jak pierwsi reżyserzy filmowi. Zafascynowała ją technika: mamy więc podwójne ekspozycje (Panna Młoda w „medalionie" obok Pana Młodego), mamy pojawienie się w realistycznych kadrach fikcyjnych hełmów czy korony! Sztuczki owe dały wprawdzie całości zgodny z intencjami Wyspiańskiego posmak jarmarczny, ale jeszcze ostrzej podkreśliły niewspółmierność realistycznych środków użytych w spektaklu.

Cenię jednak — podkreślam — to „Wesele", nawet za porażki. Dowiodły one, że realizm dramatu Wyspiańskiego ma granice, ale też, że można go oczyszczać. A granice — to jasełkowa konwencja dramatu, która dopuszcza najwyżej realizm przebierańców i herodów. Do podkrakowskiej rzeczywistej wsi weszły oto maszkary...

ALEKSANDER JACKIEWICZ

ZBIGNIEW PITERA

WĘGIERSKA KONIUNKTURA

Dobra koniunktura filmu węgierskiego trwa już kilka lat. Rejestrujemy skwapliwie sukcesy Węgrów, nie wnikając w ich przyczyny. Czy nad Dunajem odkryto receptę na realizowanie dobrych filmów?

Korespondencja własna z Budapesztu

Filmowcom węgierskim udało się nie tylko stworzyć własny model produkcji filmowej, potrafili także stale go modyfikować i ulepszać. Starano się przy tym unikać potknięć i wstrząsów, które mogłyby niekorzystnie odbić się na tym, co najważniejsze: na jakości artystycznej produkowanych filmów. Gdy powstawała konieczność uruchomienia tych czy innych bodźców (a materialne grały zawsze dużą rolę, bo kinematografia jest deficytowa), próbowano po prostu jak najostrożniej regulować skomplikowany mechanizm zależności twórczych, organizacyjnych i finansowych. Kilka lat temu, gdy dotacje na produkcję uzależniono od rozpowszechniania i eksportu, wydawało się przez chwilę, że merkantylne przegięcie jest zbyt wyraźne, a zakręt niebezpieczny. Pesymiści kiwali głowami: to już koniec węgierskiego kina! Dziś ci sami pesymiści twierdzą wprawdzie nadal, że idealny system produkowania filmów jest utopią, ale przyznają, że w ostatecznym rezultacie wszystko zależy od ludzi, od ambicji, od dobrych chęci. A zdolnych organizatorów zdaje się nie brakować w węgierskiej kinematografii. Sprawia ona przy tym wrażenie, jakby nie znała „trudności obiektywnych" i stanów różnych „niemożności". Oto przykład. Światowe kino przestawia się na kolor? Proszę bardzo: już kręcimy większość filmów na taśmie Eastmancolor.

Ale nie znakomite barwne zdjęcia (brawo Sandor Sara!) są w węgierskim filmie głównym powodem do dumy. Jest to film, który swą żywotność i sukcesy zawdzięcza temu, że nieustannie dotrzymuje kroku rzeczywistości, że stara się odzwierciedlać przemiany i konflikty stanowiące sens współczesności i to zarówno w skali życia zbiorowego, jak i najbardziej intymnego, jednostkowego. Węgrzy potrafili odmalować na ekranie to, co nazywamy „pełnią życiorysu" współczesnego bohatera. Obrachunek z przeszłością przeprowadzili konsekwentnie od ponurych „zimnych dni" faszyzmu, poprzez trudne początki nowego ustroju, aż do lat najnowszych, nie pomijając tragicznej cezury 1956 roku. Spojrzenie autorów (i filmowych bohaterów) na własną przeszłość i przeszłość swego kraju cechuje przy tym znaczna różnorodność tonu i emocjonalnego zabarwienia: od dramatycznych rozpamiętywań i gniewnych oskarżeń — po groteskę, kpinę, zjadliwą satyrę. Toteż bohater współczesnego filmu węgierskiego (a wraz z nim widz) zna dobrze swój rodowód historyczny, polityczny, społeczny i tym śmielej i bardziej szczerze, bez oporów i kompleksów, może włączyć się do dyskusji o najbardziej niepokojących i drażliwych problemach dnia dzisiejszego. A do dyskusji takiej zachęca go znaczna część spośród 25 realizowanych rocznie filmów fabularnych.

Gdyby w kinematografiach socjalistycznych szukać filmowca, który stara się bezpośrednio kontynuować wielką polemikę o socjalizmie i jednostce, podjętą przez radzieckich twórców w „Twoim współczesnym" — to okazałby się nim na pewno András Kovács ze swymi filmami „Ściany" i „Sztafeta", nabrzmiałymi mądrą publicystyką i troską o moralne oblicze „naszych współczesnych". Kovácsowi stara się dotrzymać kroku Péter Bacsó („Pod prąd"), może bardziej od niego spekulatywny i niecierpliwy, z pasją biorący pod socjograficzny mikroskop — jak sam to określa — różne anomalie ustrojowe, które stawiają jednostkę w sytuacjach kłopotliwych, nieskodyfikowanych, czasem tragicznych. Jego najnowszy film „Czas teraźniejszy" jest gorzką komedią o majstrze fabrycznym, który za wszelką cenę chciał być uczciwy, działać racjonalnie, z pożytkiem dla ogółu i — musiał swą donkiszoterię przypłacić zawałem serca. Kto winien? Nikt — a może po trosze każdy z nas?

Współczesność ze swymi zaskoczeniami pociąga nawet tych filmowców, którzy skłaniają się ku alegorii, chcą wyjść poza dosłowność sytuacji i postaci, szukają głębszego sensu w wieloznaczności zdarzeń. István Gaál odniósł przed kilku laty sukces swymi pięknymi i niepokojącymi „Sokołami"; teraz, poszukując znów niezwykłego, wyobcowanego środowiska, odnalazł je w postaci jak najbardziej realnej, kronikarskiej. Oto masowa migracja ludności do miast i ośrodków przemysłowych sprawiła, że niektóre uboższe wsie, usytuowane niekorzystnie, wyludniły się całkowicie i zamieniły w pustkowie. Gaál odtwarza taką sytuację, ale nie w celach socjologicznych, lecz psychologicznych; można się też dopatrywać w jego dramacie poetyckiej alegorii. Film nosi tytuł „Martwy pejzaż".

W opuszczonej wsi pozostaje — na przekór wszystkiemu — młoda para małżeńska; on bowiem widzi w pozostaniu możliwość szybkiego dorobienia się; potem może wyjadą, jak inni. Film odmalowuje (dosłownie: całość jest piękna kolorystycznie) kolejne etapy narastania samotności bohaterów. Ludzie wyjeżdżają, zabija się okna i drzwi domów, likwiduje administrację, straż ogniową, w pewnym momencie milknie głośnik w mieszkaniu: wieś wyłączono z sieci elektrycznej. Gaál poczyna uważnie obserwować reakcje pary swych Robinsonów à rebours. Kontakty ze światem tym bardziej uzmysławiają, zwłaszcza kobie-

Odwieczni Cyganie „Jesteś naga"

Współcześni Robinsonowie „Martwy pejzaż"

cie (Mari Töröcsik), niezwykłość, dziwaczność, w końcu niesamowitość sytuacji. Rzecz kończy się tragicznie. Czy przypadkowa śmierć kobiety nie jest karą za sprzeciw wobec praw rządzących zbiorowością, za upór, chęć wzbogacenia się, chciwość? Widz musi sam odpowiedzieć. Film ma walor psychologicznego dokumentu, skłania do rozważań nad naturą ludzką.

Współczesność z jej bogactwem problemów społecznych pasjonuje także debiutantów. Reżyser Imre Gyöngyössy sięgnął do środowiska pokrytego na Węgrzech wyjątkowo grubą warstwą najtandetniejszej mitologii — do Cyganów. Wizerunek egzotycznej społeczności rysuje się tu pod pewnymi wpływami filmów jugosłowiańskich. Gyöngyössy jest jednak przede wszystkim lirykiem: główną bohaterką filmu czyni kilkunastoletnią dziewczynę, która swe pierwsze miłosne niepokoje i uniesienia przeżywa w sposób szczególnie dramatyczny, gdyż obiektem jej uczuć jest „biały" chłopak. Reżyser pokazuje, jak przy wszystkich pozorach unormowanego życia, które wiodą Cyganie w dzisiejszym społeczeństwie, przedziały rasowe i obyczajowe dają o sobie znać z przerażająco żywiołową siłą.

Kino węgierskie daje wielkie szanse debiutantom, a że nie są to debiuty przypadkowe, świadczy najlepiej tegoroczna nagroda węgierskich krytyków: za najlepsze dzieło uznali oni film „Sindbad", zrealizowany przez startującego w filmie fabularnym Zoltána Huszarika (zob. „Filmy, o których się mówi" nr 3 z br.). W uroczystości wręczenia nagrody młodemu filmowcowi uczestniczyli krytycy z całej Europy, których przedsiębiorstwo Hungaro-Film zaprosiło do Budapesztu na przegląd swej najnowszej produkcji. Węgrzy dbają bowiem nie tylko o produkcję dobrych filmów, ale i o ich należytą propagandę.

Największą indywidualnością kina węgierskiego pozostaje wciąż Miklós Jancsó. Uparcie wiedzie w kolejnych filmach swój filozoficzny dyskurs o człowieku i historii, przemocy i buncie, rewolucji i śmierci. Wciąż wierny własnej poetyce, doprowadza do perfekcji skomplikowane kompozycje plastyczne, tworząc jedyny w swoim rodzaju balet ludzi i obrazów. Pisaliśmy już, że jego tak bardzo indywidualna twórczość budziła wprawdzie z biegiem lat coraz większe kontrowersje, ale najnowszy film „Lud żąda" (zob. „Filmy, o których się mówi" w nr 7 z br.) zdaje się rozwiewać do końca wszelkie wątpliwości. Nie tylko zresztą ten film. Kolejną weryfikacją metod, stylu i założeń ideowych reżysera stała się inscenizacja jednego z jego poprzednich filmów („Ożywcze wiatry") na deskach eksperymentalnego teatru w budapeszteńskim Domu Dziennikarza. Jest to historia grupy młodych komunistów, rozgrywająca się w roku 1947: chłopcy i dziewczęta, pełni entuzjazmu dla ideałów rewolucji, usiłowali „nawracać na socjalizm" swych rówieśników z przyklasztornych szkół; ich zapał przejawiał się nieraz w czynach nazbyt radykalnych, ukazując niebezpieczeństwo dogmatyzmu i nietolerancji. Rzecz, pokazana na ekranie w scenerii pięknej zabytkowej architektury, grana jest na małej estradzie bez dekoracji, bez kulis, przed kilkoma rzędami widzów. I choć zniknął efektowny plener i zatarły się realia historyczne, spektakl zyskał nagle głębszy, ponadczasowy sens: zamienił się w dramatyczny spór o losy rewolucji w ogóle, o grożące jej niebezpieczeństwa dogmatyzmu i rewizjonizmu, lewactwa i nietolerancji. Wśród młodych komunistów następuje zróżnicowanie poglądów w sprawie metod działania („jeżeli nie razem, to w każdym razie jednocześnie"), ale ideały rewolucji są wszystkim jednakowo drogie. Wśród aktorów rozpoznajemy na scenie sylwetki młodocianych wykonawców, występujących w kolejnych filmach reżysera.

Węgierscy filmowcy nie kryją, że ich filmy — choć wysoko oceniane przez krajową i miedzynarodową krytykę — nie zawsze budzą entuzjazm rodzimej widowni. Starają się więc przestrzegać zasady różnorodności repertuarowej i na ekranach obok filmów Miklósa Jancsó znaleźć można adaptację nieśmiertelnej „Księżniczki czardasza". Ta ostatnia gromadzi oczywiście kolejki przed kasami, ale kolejki stoją także przed kinem „Film-Muzeum", wyświetlającym „Milczenie" Bergmana. Nie da się więc zaprzeczyć, że współczesność sąsiaduje na węgierskich ekranach ze starymi ramotkami, a sztuka autentyczna z rozrywką. Ale współczesności i sztuki autentycznej jest dostatecznie dużo, by stanowiły legitymację rodzimego kina.

ZBIGNIEW PITERA

Klasyczna Dulcynea
Sophia Loren

SUPER 16 i SUPER-PRZEBOJE

Korespondencja z Londynu

Czy Anglia będzie koniem trojańskim europejskiego rynku filmowego? Czy kino kasetowe zadomowi się wkrótce w hotelach?

Przystąpienie Wielkiej Brytanii do Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej nie pozostaje bez echa także w sferze interesów filmowych dotychczasowych członków EWG. Jak wiadomo, Francja czy NRF rozwinęły z biegiem lat systemy subwencjonowania własnej produkcji filmowej i nie jest tajemnicą, że jednym z głównych celów była ochrona swego filmu przed konkurencją produktów hollywoodzkich i zamerykanizowaniem rodzimego kina. Mniejsze czy większe, mniej lub bardziej sensownie przyznawane subwencje spełniały rolę premii dla producentów wartościowych filmów, a w pewnym stopniu przyczyniały się nawet do zachowania narodowego charakteru danej produkcji filmowej. Amerykańskim producentom i dystrybutorom były zawsze nie w smak te ochronne posunięcia i na tysiąc różnych sposobów starali się obrócić je na własną korzyść. Największe sukcesy odnieśli na rynku brytyjskim: dziś oddzielenie produkcji angielskiej od amerykańskiej jest praktycznie niemożliwe i może mieć jedynie formalno-prawny charakter. Producenci na kontynencie widzą więc w potencjale filmowym swych kolegów z wyspy rodzaj konia trojańskiego, godzącego w ich lokalne interesy. Anglo-amerykańskie zagrożenie ma oczywiście charakter przede wszystkim moralny, a nie materialny: oznacza rezygnację z ambicji lokalnych (narodowych) na rzecz kosmopolitycznego rynku, który może zapewnić słabszym finansowo partnerom większe niż dotychczas zyski.

A więc EWG jako arena wyprzedaży narodowych kinematografii w Europie? Tak, jeżeli w każdym z zainteresowanych krajów państwo nie zwiększy pomocy dla swej kinematografii. Inaczej rezultatem działania EWG w dziedzinie filmu będzie Europejska Produkcja Filmowa, dostosowana do potrzeb rynku po tej i po tamtej stronie oceanu. W każdym razie — tak jak we wszystkich dziedzinach gospodarki — dyskusje i targi pomiędzy partnerami z EWG trwają także w dziedzinie filmu. Wyłaniają się przy tym problemy bez precedensu, gdyż po raz pierwszy ta oparta na ścisłym rachunku polityczno - ekonomicznym instytucja ma do czynienia z dziedziną kultury, której narodową specyfikę i dorobek artystyczny można łatwo narazić na szwank.

Tymczasem kino kasetowe i jego pochodne powoli wchodzą na rynek, przybierając formy, o których wczoraj jeszcze nikt nie myślał. Oto najnowszy pomysł amerykańskich firm Computer Cinema i Tele-Theatre: do lata tego roku wyposaży się 10 tysięcy pokojów hotelowych na całym świecie w telewizory wyświetlające filmy na życzenie gościa. Ma on do wyboru 6—10 tytułów i uruchamia projekcję za pomocą tarczy z numerami. Po nakręceniu odpowiedniego numeru aparatura elektroniczna załatwia wszystkie czynności, łącznie z dopisaniem odpowiedniej sumy (2—3 dolary) do hotelowego rachunku. A oto pierwsze filmy włączone próbnie do „hotelowego repertuaru": „Barbarella", „Tora! Tora! Tora!", „Plugawa dwunastka", „MASH", „Andromeda".

Całkowity zanik filmu czarno-białego spowodował rosnące zapotrzebowanie na taśmę kolorową, która nie jest tania. Nieustannie więc powraca na warsztat techników filmowych problem wykorzystania do zdjęć taśmy 16 mm, a następnie powiększania gotowego filmu na taśmę 35 mm. Mówi się coraz częściej o formacie Super 16, który eliminowałby istniejące jeszcze niedoskonałości zwykłej szesnastki, umożliwiając znaczne obniżenie kosztów realizacji. Jeżeli decyzje zostaną szybko podjęte, to już przyszły rok stałby pod znakiem Super 16 jako nowości technicznej o kapitalnym znaczeniu dla współczesnego kina.

Na razie setki tysięcy dolarów wydaje się na tradycyjną taśmę kolorową i mało myślą o oszczędnościach producenci dwu wielkich przebojów, które są kontraktowane na pniu i mają zapewnione powodzenie na wiele lat z góry. Pierwszy to „Sześć żon Henryka VIII", który po sukcesie znanego serialu telewizyjnego realizowany jest z dużym nakładem kosztów i w olśniewającej oprawie dekoracyjnej. Producenci są przekonani, że serial był jedynie znakomitym zwiastunem dla ich filmu: każdy z wielomilionowej rzeszy telewidzów na całym świecie będzie chciał teraz zobaczyć dzieje wyuzdanego monarchy na wielkim ekranie i w najlepszej interpretacji. Drugi film, który na giełdzie londyńskiej kontraktowany jest na pniu, to „Człowiek z La Manchy" z Peterem O'Toole i Sophią Loren. Temu z kolei zapewnił reklamę słynny musical i w rezultacie sfilmowana po raz nie wiadomo który historia Don Kichota ma zapewnione powodzenie co najmniej tak duże, jak pamiętna „My Fair Lady".

STEVE ALLEN

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

26 LUTEGO 1912

STAROŚWIECKA FORMUŁA

Cały świat entuzjazmował się wyprawami do bieguna, a zwłaszcza współzawodnictwem dwóch ekspedycji: Roalda Amundsena i Roberta Falcona Scotta. Nic dziwnego, że Georges Méliès — zawsze chwytający w lot wszelkiego rodzaju aktualności — zainteresował się polarnym tematem. Oczywiście, na swój sposób: w konwencji fantastycznej, bajkowej, bardziej nierealnej aniżeli najśmielsze powieści Julesa Verne'a. Był to rok 1912 i dziesięć lat już minęło od triumfów „Podróży na Księżyc". Czasy się zmieniły i kino dokonało siedmiomilowego skoku w swym rozwoju, zarówno technicznym, jak artystycznym. Nie było już tanią jarmarczną i odpustową rozrywką dla prostaczków, lecz uznanym rodzajem miejskich widowisk, codzienną strawą milionów widzów ze wszystkich klas społecznych, uczęszczających do coraz to większych i wytworniejszych sal kinowych. Nastąpiła zasadnicza przemiana — rzemieślnicy i amatorzy ustąpili miejsca wielkim przemysłowcom i finansistom. Wprawdzie formalnie, na papierze, istniała ciągle jeszcze wytwórnia Star Film Georgesa Mélièsa i nie zostało zlikwidowane pierwsze w Europie — atelier filmowe w Montreuil pod Paryżem, ale jakież znaczenie miały te relikty niedawnej przeszłości w porównaniu z potęgą koncernu Pathé Frères, posiadającego rozliczne i ogromne hale zdjęciowe, biura wynajmu i sieć zagranicznych filii i reprezentacji? Tempo rozwoju kinematografii było tak zawrotne, że to, co jeszcze wczoraj budziło zachwyt, dziś wydawało się naiwne, dziecinne i staroświeckie.

Georges Méliès nie zdawał sobie sprawy z tego, co się dzieje, albo — co bardziej prawdopodobne — święcie wierzył w wyższość, niezawodność i nieomylność swojej filmowej formuły. Być może dwa z górą lata przerwy w działalności produkcyjnej także wpłynęły na zachwianie trzeźwości sądów. Chociaż, z drugiej strony, brak zainteresowania fantastyką ze strony publiczności dał się odczuć nie tylko w kinach, ale i w teatrach. A o tym dyrektor teatru „Robert Houdin" i reżyser inscenizujący przedstawienia w „Folies Bergères" powinien był wiedzieć... Często się jednak zdarza, że stare przyzwyczajenia biorą górę nad zdrowym rozsądkiem. I tak właśnie było w przypadku filmu „Zdobycie bieguna".

Méliès nie miał własnych pieniędzy na produkcję, ale eksploatacji przyszłego filmu podjęła się potężna firma „Pathé", stawiając do dyspozycji realizatora nieograniczone środki finansowe. Dodajmy — pod zastaw jego domu, atelier i całego ruchomego i nieruchomego majątku. Méliès zużył pieniądze, zgodnie z tradycją, na konstrukcję przemyślnych aparatów, zautomatyzowanych kukieł i bogatych dekoracji. Wszystko w stylu poprzednich przebojów — wszelkich podróży na Księżyc, do krainy nieprawdopodobieństw i dia-

belskich żartów. Film był kosztowny, obfitował w wyszukane tricki, ale miał wszystkiego 650 metrów długości. A w tym czasie szły już na ekranach fabularne filmy liczące 2 000 i więcej metrów, sukcesy kasowe i prestiżowe odnosiły dramaty w rodzaju „Quo Vadis" czy „Nędzników".

„Zdobycie bieguna" było czarodziejską i czarującą feerią filmową. Jak głosiły reklamy, utwór Mélièsa przewyższał w tym, co nieoczekiwane, fantastyczne i cudowne, najbardziej nawet niezwykłe powieści prekursora — Julesa Verne'a. Reżyser i scenarzysta w jednej osobie pokazywał jak grupa uczonych z wielu krajów świata udaje się na wyprawę do Bieguna Północnego. Na jej czele stoi francuski profesor Maboul, który ma jako współpracowników — Anglika o nazwisku Run Ever, Amerykanina Bluffa Allo Billa i Chińczyka Czin Czun-czunga. Są jeszcze w ekspedycji przedstawiciele Włoch i Hiszpanii: panowie Macaroni i Cervezza. Przyszli odkrywcy bieguna lecą wielkim samoloto-helikopterem, rodzajem powietrznego omnibusu z wywieszką „Charenton — Biegun Północny". Mamy tu wizję zarówno Jumbo-Jeta Boeing-747, jak i wyprawy lotniczej admirała Byrda.

Po wielu przygodach na ziemi (sufrażystki starają się udaremnić wyprawę) i w niebieskich sferach, gdzie poznajemy znaki Zodiaku w białej bieliźnie, uczeni lądują na biegunie i o mało co nie zostają pożarci przez Śnieżnego Olbrzyma, kukłę poruszaną przez legion statystów przy pomocy skomplikowanego systemu kabli, a mierzącą od pasa do głowy — cztery i pół metra. Największy jednak kłopot sprawia eksploratorom biegun magnetyczny — tak silnie działający, że biedni podróżni nie mogą się od niego, dosłownie, odczepić (Ten dowcip wzięty jest z rewii „Pif Paf Puf", wystawionej w Teatrze Chatelet w 1906 roku). W ostatniej chwili przybywa na ratunek samolot i profesor Maboul wraca szczęśliwie, wraz z kolegami, do Paryża.

Przewyższył powieść Jules Verne'a
Georges Méliès w filmie „Zdobycie bieguna"

Ekspedycja powróciła bez kłopotów do ojczyzny, ale film Mélièsa — ukończony 26 lutego 1912 roku, przed laty sześćdziesięciu — nie mógł się pochwalić tak „pomyślnym lądowaniem". Chętnych nabywców „Zdobycia bieguna" było bardzo mało, chociaż kopie były pięknie, ręcznie kolorowane. Firma „Pathé" nie czyniła zbyt wielkich wysiłków, by stworzyć aurę zainteresowania wobec dzieła ongiś najpoważniejszego konkurenta. Podobno wycinano z kopii najciekawsze sceny. Film przepadł w eksploatacji, a Méliès po dwóch czy trzech próbach musiał zejść z placu boju. O kilka lat wcześniej byłby triumfatorem, ale nie w 1912 roku. Świat poszedł naprzód, a dla nie nadążających z duchem czasu nie ma ani zrozumienia, ani litości.

„I ZNOW SKACZĘ PRZEZ KAŁUŻE" (Czechosłowacja). Karel Kachyna wprowadza nas w świat wyobraźni dziecka. Ciepło, optymizm tego filmu jest również potrzebny zracjonalizowanym umysłom dorosłych.

„O WPÓŁ DO JEDENASTEJ WIECZÓR, LATEM" (USA). Być może policja hiszpańska jest głupia, ale trudno uwierzyć, żeby aż do tego stopnia; pani Marguerite Duras (scenarzystka) i Jules Dassin (reżyser) zdają się sugerować, że kobieca wrażliwe serce pokona wszelkie trudności.

„WYDRA PANA GRAHAMA" (Wielka Brytania — USA). Jesteśmy skłonni uwierzyć, że wydra i pisarz doskonale mogą sobie przypaść do gustu. Tym bardziej że znamy już jedną taką opowieść, mianowicie imć pana Paska o zabawnej wydrze imieniem Robak.

„CZYŻ NIE DOBIJA SIĘ KONI?" (USA). Film o maratonie tanecznym z doby amerykańskiego Wielkiego Kryzysu, ale także o kryzysie widowiska ufundowanego i zniewolonego przez pieniądz.

Nasi recenzenci pisali...

„POSKROMIENIE ZŁOŚNICY" (USA — Włochy). Kto został poskromiony: Szekspir, Zeffirelli czy Burton? — bo na pewno nie Liz Taylor, która swą rolę zagrała wbrew wszystkim i wszystkiemu.

„BULLITT" (USA). Ukazuje, że życie w Stanach Zjednoczonych jest coraz bardziej przesycone zbrodnią. Skupia jednak sympatie widzów po stronie ludzi, którzy owej atmosferze zbrodni się nie poddają.

„POD PRĄD" (Węgry). Młody proletariusz nie godzi się na szarzyznę własnego życia. Znakomity film współczesny o prawdziwym charakterze, wśród prawdziwych realiów życia.

„PERŁA W KORONIE" (Polska). Misterium cudowne w barwie, w kompozycji, w dostojeństwie ideowej wymowy czy może msza nawet — odprawiona z rzadką siłą wyrazu, delikatności i najwrażliwszej kultury, na cześć górnika.

Panie Redaktorze!

Każdy twórca filmowy, każdy krytyk i każdy widz mają prawo do własnego spojrzenia na zagadnienie. Nie jest chyba jednak w porządku, jeśli jeden krytyk nazywa dany utwór kiczem, drugi zaś uważa, że to dzieło na miarę epoki.

Obejrzałem „Trzecią część nocy" i przeczytałem recenzje: w nr 2 FILMU, w nr 51—52/71 i nr 3/72 „Magazynu Filmowego". Oto kilka fragmentów: „...Znakomita, sugestywna interpretacja Małgorzaty Braunek" (Andrzej Markowski) — „...Oprócz Teleszyńskiego wszyscy w tym filmie grają okropnie" (Leon Bukowiecki), „Trzecia część nocy" jest filmem wybitnym, którego odtąd nie będzie można pominąć w żadnej dyskusji na temat polskiego kina; (...) jest odrodzeniem najznakomitszego epizodu w historii naszej kinematografii" (Markowski) — „Film, który składa się w z samych rozdzierających błędów i dowodów złego smaku" (Bukowiecki); „Jest arcydziełem kiczu" (Anna Tatarkiewicz) — „Jest to film niezwykle wielki" (Ryszard Koniczek).

Bukowiecki pisze dalej: „W dodatku scena (poród) jest podwójnie fałszywa, wiemy bowiem, że to nie rodzi naprawdę główna bohaterka filmu, wiemy natomiast, że naprawdę rodzi za nią inna kobieta". Czytając dalej tę wypowiedź możemy się dowiedzieć, że scena ta dyskredytuje poprzednią (w której zraniono bohatera), że nie strzelono do niego naprawdę, a „krew" jest sokiem truskawkowym.

Teraz już wiem, że główny bohater strzelał na niby, że Niemcy to przebrani statyści, że miasto to Kraków 1970, że krew to sok truskawkowy, a zatem film — to zwykła lipa. Czy o to chodziło?

JACEK KIERSZNIEWSKI
Szczecin

* * *

W nr 3/72 „Ekranu" przeczytałem fascynujący wywiad z Andrzejem Żuławskim. Zainteresowało mnie szczególnie jedno twierdzenie, które cytuję:

„...Choć Wajda był opiekunem artystycznym mojego debiutu i niejednokrotnie oglądał robocze materiały podczas realizacji — nigdy nie wyrażał swojej opinii na ich temat, nigdy też nie udzielał mi żadnych poleceń bądź wskazówek. Gotowy film okazał się dla niego niespodzianką".

Po przeczytaniu cytowanego fragmentu zgłaszam swą kandydaturę na posadę opiekuna artystycznego. Uroczyście przyrzekam nigdy nie wygłaszać żadnych opinii i nigdy nie udzielać żadnych poleceń czy wskazówek jakiemukolwiek memu przyszłemu podopiecznemu. Jestem pewien, że w tych warunkach zetknięcie się z gotowym dziełem będzie dla mnie taką samą wielką „niespodzianką".

Podejrzewam jednak, że Andrzej Wajda, przeczytawszy wywody z „Ekranu", zdziwił się co najmniej równie boleśnie jak ja.

LEON BUKOWIECKI
Warszawa

IDZIEMY DO KINA

PODWÓJNE SAMOBÓJSTWO

(Shinjo ten no Amijima)

Scenariusz (według sztuki **Monzaemona Chikamatsu**): **Taeko Tomioka, Masahiro Shinoda** i **Toru Takamitsu**

Reżyseria: **Masahiro Shinoda**
Zdjęcia: **Toichiro Narushima**
Muzyka: **Toru Takemitsu**

Wykonawcy: Jihei — **Kichiemon Nakamura**, Kohara i Osan — **Shima Iwashita**, Tahei — **Hosei Komatsu**, Magoemon — **Yusuke Takita**, właściciel Yamatoya — **Kamatari Fujiwara**, Gozaemon — **Yoshi Kato**, matka Osan — **Shizue Kawarazaki**, Osugi — **Tokie Hidari.**

Produkcja: Hyogensha — Nippon Art Theatre Guild (Japonia) — 1969.

*

Adaptacja klasycznej XVIII-wiecznej sztuki „Podwójne samobójstwo zakochanych na wyspie Niebiańskich sieci". Tragedia dwojga kochanków rozdartych między uczuciem a obowiązkiem. Wyrafinowanie, namiętność, subtelność. Reżyserował Masahiro Shinoda, autor wyświetlanego na naszych ekranach filmu „Piękno i ból".

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

(Le boucher)

Scenariusz i reżyseria: **Claude Chabrol**

Zdjęcia: **Jean Rabier**

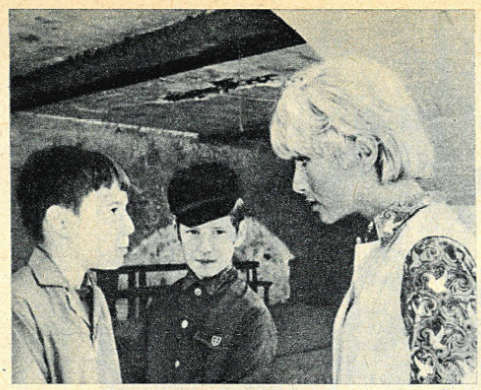
Muzyka: **Pierre Jansen**

Wykonawcy: **Helena — Stephane Audran**, Popaul — **Jean Yanne**, Angelo — **Antonio Passaglia**, Grumbach — **Roger Rudel**, Leon Hamel — **Mario Beccaria**, Charles — **William Guerault.**

Produkcja: Films la Boetie i Euro International Film (Francja — Włochy) — 1969.

*

Wieś na południu Francji staje się widownią tajemniczych morderstw popełnianych przez nieznanego sprawcę na miejscowych kobietach. Policja prowadzi śledztwo, ale bez rezultatów. Na trop sprawcy wpada przez przypadek miejscowa nauczycielka Helena, zaprzyjaźniona z rzeźnikiem z tej samej miejscowości. Dalszemu rozwojowi tej przyjaźni staną na przeszkodzie podejrzenia nauczycielki. Temat godny mistrzów (Hitchcock, Fritz Lang), zrealizowany brawurowo — jak twierdzi francuska krytyka — przez Claude Chabrola, autora wyświetlanego niedawno na naszych ekranach „Zerwania".



RZEŹNIK

Dodatek: „Ziemia". Realizacja: **Tomasz Zygadło.** Zdjęcia: **Piotr Kwiatkowski** i **Jacek Petrycki.** Współpraca reżyserska: **Krzysztof Wierzbicki.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Socjologiczny reportaż z podhalańskiej wsi, pokazujący atawistyczne chłopskie przywiązanie do ziemi.

POZWÓLCIE IM ŻYĆ

(Laissez-les vivre)

Realizacja, zdjęcia i komentarz: **Christian Zuber**

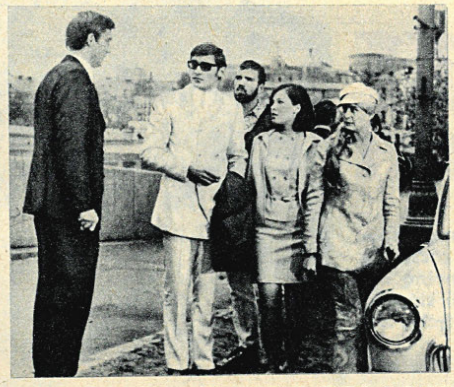
Muzyka: **Michel Hausser**

Produkcja: Galapagos Films (Francja) — 1969.

*

Barwny dokument, rezultat siedmiu lat podróży z kamerą pisarza, podróżnika, działacza Międzynarodowego Funduszu Ochrony Przyrody — Christiana Zubera. Różnorodne sekwencje, związane nadrzędnym motywem: zagrożenia zwierząt przez człowieka i jego cywilizację. Barwa, szeroki ekran.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



MŁODZI ZAKOCHANI

(Mołodyje)

Scenariusz (na motywach **Aleksandra Andrejewa**): **Aleksander Czerwiński**
Reżyseria: **Nikołaj Moskalenko**
Zdjęcia: **Nikołaj Olonowski**
Muzyka: **Mark Fradkin**
Wykonawcy: Aleksiej — **Ewgienij Kindinow**, Żenia — **Zanna Goroszczenia**, Lena — **Nelli Pszennaja**, Arkady — **Jurij Błaszczuk**, Daria Wasiliewna — **Nonna Mordiukowa**, niania — **Tatiana Peltzer**, Jekaterina Pietrowna — **Alla Łarionowa**, Piotr — **Armen Dżigarchanian**, Trifon — **Michaił Kokszenow**, Wadim — **Władimir Tichonow**, Sierioga — **Nikołaj Siergijenko**, Ilja — **Gierman Kozłow**, Siemien — **Wiaczesław Niewinnyj**, ojciec Żeni — **Aleksiej Głazyrin.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Mirosław Bartoszek**
Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1971.

*

Miłość dwojga młodych z różnych środowisk społecznych (on, świeżo upieczony brygadzista na budowie, uzupełniający swe wykształcenie na studiach wieczorowych, ona — studentka, córka generała, obracająca się w kręgu swych rówieśników z tzw. „dobrych domów") i jednocześnie zderzenie dwóch różnych postaw wobec życia.

Dodatek: „Ormiowcy". Realizacja: **Lucjan Jankowski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Plakat informacyjny zrealizowany na zlecenie Komendy Głównej MO.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drop[illegible]wski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Perła w koronie	6	5	5	5	5				5
Czyż nie dobija się koni?	6	5	5	5	5	4	5	4	6
Bullitt	5	5	5	4	4	5	5	5	5
Zmierzch bogów	6	6	4	4	3		5	4	5
Rekonstrukcja	4		4	4	5	4	5	4	5
Błędny ognik	4	3				4	4	4	5
Pod prąd	3	4	4				4		4
Cudowna lampa Aladyna	4	3		3				3	3
Wydra pana Grahama	4	3		3				4	2
Czermen — miłość i kindżał	4	3			3		3	3	
24 godziny z życia kobiety	4			3	3		3	3	2
Rycerz szklanego ekranu	3							3	

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. **Druk:** Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

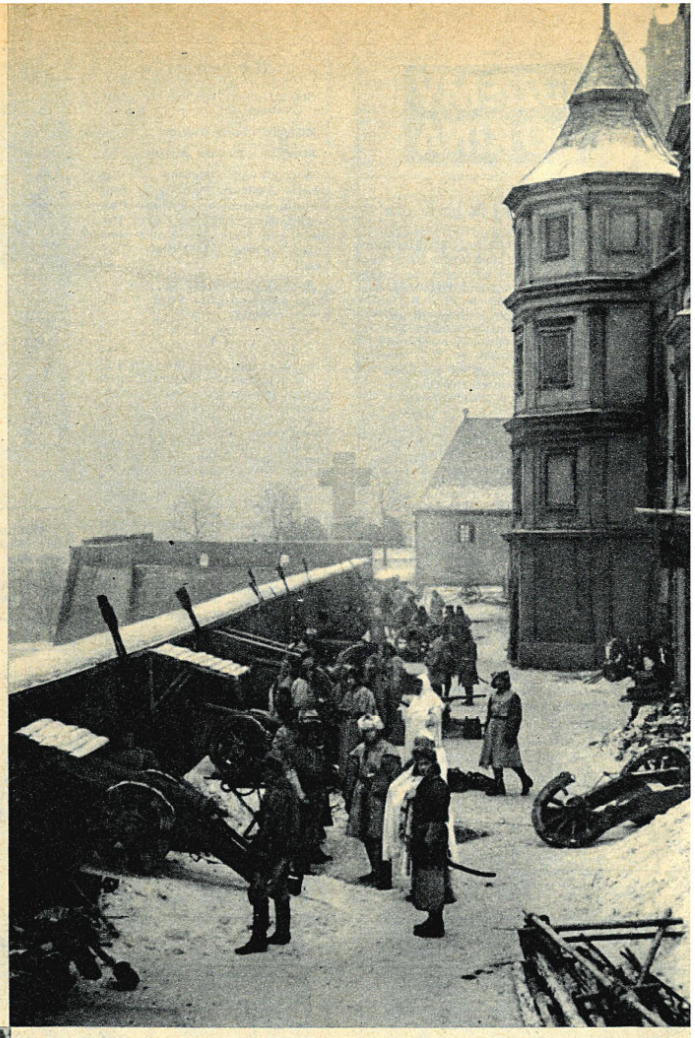
Numer oddano do druku 19.II.1972 r. Zam. 1297 A-14

INDEKS 35904

Jerzy Przybylski jako generał Miller, Arkadiusz Bazak jako Kuklinowski, Jerzy Moes jako szwedzki oficer

SZWEDZI POD MURAMI

U stóp klasztoru Szwedzi z ogromnej kolubryny kruszą jasnogórskie mury, Polacy bronią się, ale stopniowo zaczynają tracić nadzieję. I wtedy Kmicic decyduje się na samotną wyprawę do obozu Szwedów. Rozsadzi kolubrynę, ocali klasztor, ale sam wpadnie w ręce wroga. Oto seria zdjęć z tych scen.



Polscy obrońcy na murach

ZDJĘCIA ROMAN ŚUMIK

Kmicic pojman

Polacy przy dziale